Revista „Teatrul azi"

prezintă

ATELIERUL EUROPEAN DE TRADUCERI DE DRAMATURGIE

Cu sprijinul Uniunii Europene - Comisia pentru Educație și Cultură - Programul Cultura 2000

A.E.T. – un număr special

Revista Teatrul azi *a devenit, în anul 2003, membru asociat al Atelierului European de Traduceri, consacrat dramaturgiei, considerând că este de datoria unei publicații specializate în arta spectacolului să pună la dispoziția teatrelor, regizorilor, actorilor și, bineînțeles, a publicului, informații utile referitoare la textele dramatice ale zilei. Textele, care sunt traduse în cadrul Atelierului, aparțin unor dramaturgi din Irlanda, Portugalia, Spania, Franța, Italia, Grecia, România și sunt selectate de personalități ale lumii teatrale din țările respective. Faptul că Atelierul, inițiat cu patru ani în urmă de* Scène Nationale d'Orléans, *este încadrat în programul „Cultură 2000 – Comisia pentru Educație și Cultură" și este sprijinit de Uniunea Europeană, îi asigură un statut material ce îngăduie extinderea și dezvoltarea sa.*

De la demararea Atelierului au fost traduse peste 60 de texte dramatice în câte 5–6 limbi, texte recomandate în numere special dedicate în cele 6 reviste de teatru din Europa asociate programului (Primo Acto, Naque – *Spania,* Hystrio – *Italia,* Artista Unidas – *Portugalia,* Folhetim – *Brazilia,* Metaphrassi – *Grecia,* Teatrul azi – *România). Membrii permanenți sau asociați ai Atelierului, precum și traducătorii au întâlniri anuale pentru buna funcționare a operațiunii, fiind îndeajuns de complexe, iar toate acțiunile sunt coordonate de Jacques le Ny și Scène Nationale d'Orléans. Din toate piesele traduse se constituie* Fondul european de traduceri din noi scrieri dramatice.

Atelierul, la site-ul www.babeleurope.com, publică un magazin de informații și documentare despre literatura dramatică tradusă, difuzat în 7 limbi la nivel internațional. Cele 60 de texte traduse și editate până acum aparțin unor dramaturgi ca Valère Novarina (Franța), Juan Mayorga (Spania), Yorgos Dialegmenos (Grecia) și alții, considerându-se că sunt „purtătoare de modernitate teatrală" și că pot „constitui, între diferite țări europene, un capital literar și cultural comun". Dintre piesele traduse, 34 au fost și tipărite. Site-ul amintit oferă și un „repertoriu documentat al scrierii dramatice", conținând 250 de dosare de autori din 10 țări, în limbile engleză, franceză, spaniolă, greacă, română, portugheză și italiană.

Din partea română, membru permanent este Teatrul Național din Timișoara, căruia i se adaugă membri asociați precum Uniunea Scriitorilor, revista Drama *pentru partea editorială ș.a.*

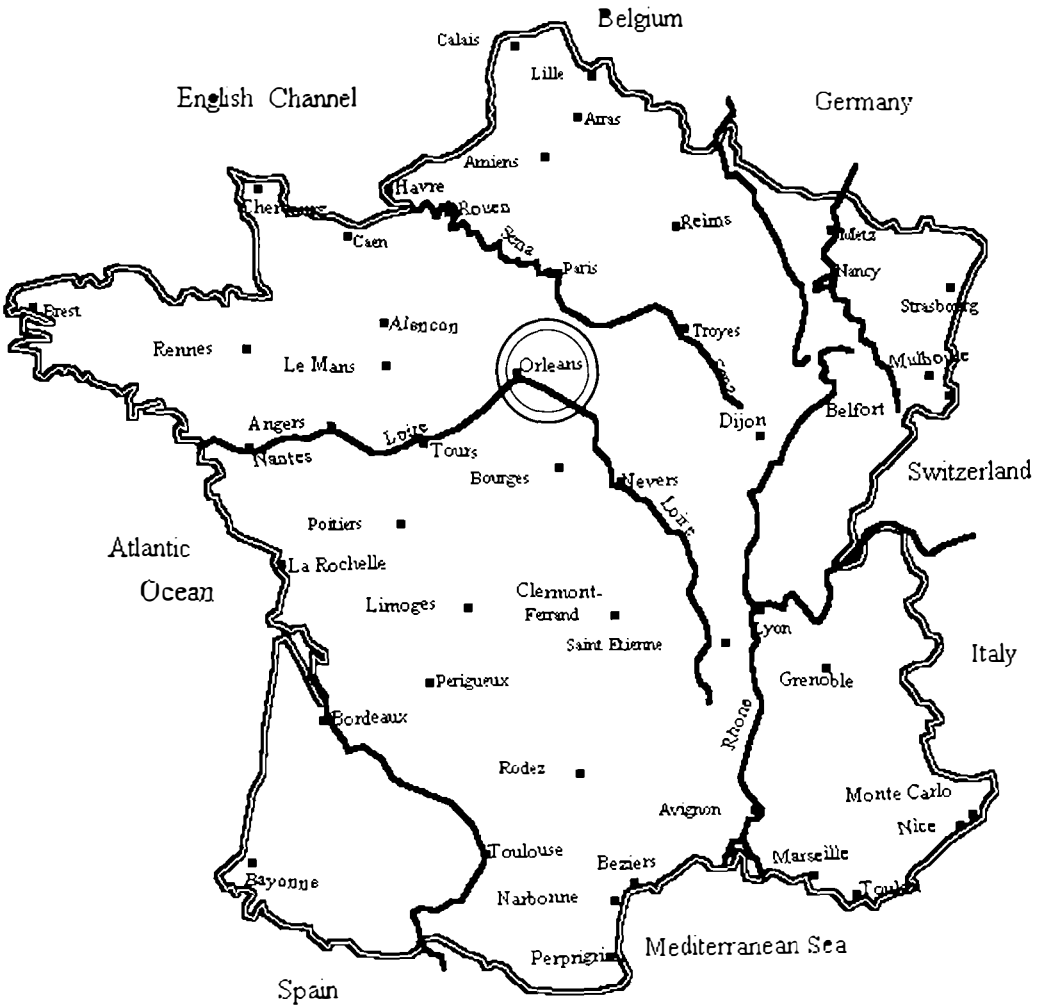
Atelierul se bazează pe munca a 50 de traducători a căror competență lingvistică și literară permite o cât mai apropiată echivalență cu textul tradus. Ei sunt scriitori, eseiști, universitari ș.a. Acest număr–supliment al revistei noastre ne dă doar un eșantion al muncii traducătorilor. Dacă teatre, actori sau regizori sunt interesați de vreuna dintre piese, Atelierul se obligă să ofere traducerea integrală și, bineînțeles, dreptul de reprezentare.

În suita întâlnirilor (organizate periodic) dintre autorii dramatici și publicul lor posibil, joi, 6 mai 2004, ora 19, vor fi prezenți la București, la Institutul Cultural Francez, Valère Novarina și Olivier Py, pentru a asista la lansarea variantei în limba română a pieselor lor Pentru Louis de Funès *și, respectiv,* Scrisoare către tinerii actori, *traduse de Paola Bentz-Fauci și Mircea Ghițulescu, ocazie și pentru un spectacol-lectură cu aceste texte.*

Revista ***„Teatrul azi"***

Toate materialele și fotografiile sunt furnizate de către Atelierul European de Traduceri de Dramaturgie.

FRANȚA


Belgium
Calais
Lille
English Channel
Germany
Arras
Amiens
Havre
Cherbourg
Rouen
Caen
Seine
Reims
Paris
Metz
Nancy
Strasbourg
Brest
Alençon
Troyes
Rennes
Le Mans
Orleans
Mulhouse
Angers
Loire
Nantes
Tours
Dijon
Belfort
Bourges
Nevers
Switzerland
Loire
Poitiers
Atlantic
Ocean
La Rochelle
Limoges
Clermont-
Ferrand
Lyon
Saint Etienne
Italy
Perigueux
Grenoble
Bordeaux
Rhone
Rodez
Monte Carlo
Avignon
Nice
Toulouse
Beziers
Marseille
Bayonne
Narbonne
Perpignan
Mediterranean Sea
Spain

Myriem DESRUMAUX

O clipă de teatru

Ar fi prezumțios să-ți închipui că se poate da seamă despre scriitura contemporană de teatru. Mereu în devenire, în acel „acum și aici" care ne conține, nu dispunem de suficient recul spre a o caracteriza.

Ceea ce putem totuși afirma, cu prudență de rigoare, este că ne aflăm în fața unei producții clocotitoare, variate, cu neputință de perceput în totalitatea sa, într-atât sunt de izolați autorii, în ciuda pretinsei comunicări despre care tot ni se vorbește, alegându-și fiecare drumuri care de care mai personale spre a se face cunoscuți.

Aceasta rămâne într-adevăr o „cursă cu obstacole" pentru dramaturgi, căci problema cea mare este să te citească cineva. Or, lectorii de profesie nu sunt legiuni, iar priceperea celor de ocazie – fără pregătire în această direcție – rămâne îndoielnică.

Să încercăm, totuși, pentru a vedea mai limpede în toată această producție haotică, să facem puțină ordine, singura garanție în creație.

Cu prudență, vom semnala, așadar, câteva linii directoare, îndrăznind oarecum o clasificare. Trei la număr ar fi „dosarele" în care am putea rândui textele repertoriate, știind însă dinainte că unele dintre ele vor rămâne tot inclasabile.

I.

Cel dintâi ar putea însuma acele texte care au adus în stare de criză forma dramatică, de la Ionesco și Beckett încoace. Acesta din urmă nu clama de altfel, prin însăși instaurarea acelor tăceri devastatoare, moartea formei curent admise și apreciate? Criza de narațiune, aceea a noțiunii de personaj și de dialog au produs zguduirea suferită de „teatrul burghez" (fiece epocă își are burghezul său) supus acestor parametri, în care evoluează autorii noștri contemporani. Cum este și firesc, ei vor cu timpul să o rupă cu rigiditatea reprezentației tradiționale, operând o dereglare în convențiile acesteia. Atacându-se modul însuși de a face dramaturgie, și deci, inevitabil, sacrosancta narațiune, se produce desigur un vid.

Obiectivul principal nemaifiind acela de a relata o întâmplare, sistemul de replici, schimburile sub formă de dialog nu se mai impun nici ele cu necesitate drept acea trăsătură evidentă și singulară susceptibilă să definească textul de teatru. Pletore întregi de monoloage își fac apariția (de notat că această tendință este larg încurajată de către producători care văd în ea o sursă de economii deloc neglijabile) și, de asemenea, o serie de texte fragmentate, montaje libere ș.a.m.d., ce elimină structurile obligatorii. (1)

Această zguduire a permis, între altele, eliminarea frontierei dintre teatru și roman, ca în *Întoarcerea definitivă și durabilă a ființei iubite*" de Olivier Cardiot, desființarea structurii lăsând regizorilor posibilitatea de a pune, nu în scenă, ci în „voce", ceea ce se pretinde de acum înainte a fi teatru.

Lumea „teatrului din orice" proslăvită de Antoine Vitez este, după cum vedem, la ordinea zilei, având ca epifenomen apariția laboratoarelor, a lecturilor publice, a punerilor în „loc" și așa mai departe.

Pretinsa lor legitimitate teatrală vine însă tot de la scenă, grație căreia textul, oricare ar fi el, ajunge să fie pus în spațiu.

Așadar, pe când specificitatea scriiturii dramatice se tot îndepărtează, un surplus de dezordine se adaugă la ceea ce tocmai încercăm să regrupăm.

Asta privitor la nimicirea formei. Vast șantier al bâjbâielilor, nelipsit desigur de o seamă de calități, dar dând în același timp naștere și unor efecte perverse, întrebarea dacă într-adevăr se poate face teatru din orice rămânând mai de actualitate ca oricând. Dinspre partea noastră am fi mai curând înclinați să credem că nu, iar pierderea de public, care nu poate fi ținută sub tăcere, nu pare să confirme generoasa axiomă. La rândul lor, regizorii nu mai confruntă nici ei decât sumar, la suprafață, posibilitățile scenei, diversele modalități de utilizare a acesteia drept ceea ce este, în propria-i necesitate. De unde și fenomenul de însărăcire a scenei, riscul de reducere a exercițiului teatral la simpla lectură sau practică radiofonică.

Risc ce va fi eludat în timp, cu siguranță, deoarece, prin însăși specificitatea sa, exercițiul teatral are „șapte vieți", cum se spune, dovada fiind că, iată, de la antici și până în zilele noastre, s-a înverșunat să supraviețuiască. Poate că o nouă formă va sfârși prin a se contura, deocamdată, tatonările, încercările nu pot fi decât benefice teatrului. Timpul nu va fi sosit încă spre a fixa un curent.

II.

O altă modalitate definitorie ar fi poate aceea a identificării tematice. De notat aici o amplă tendință: aceea a povestirii de viață, ca să folosim termenul lui Michel Azama. Dimensiune de autobiografie fals autobiografică. Un model al genului ar fi Jean-Luc Lagarce care în „Îndepărtatul tărâm", prezentat ca o operă de ficțiune, ne invită de fapt la o retrăire a relațiilor cu prietenii și familia. Niște tineri, un trio, doi băieți și o fată, sunt surprinși în direct, în însăși faptul de viață.

Să-l citățm de asemenea pe Olivier Py cu mai multe dintre piesele sale și care în „Théâtres" se aduce în scenă pe sine, personajele numindu-se „eu însumi", „mama", „tata", „călăul meu". Chiar dacă autorul dorește să tindă spre ceva mai multă universalitate, tot despre intimitate vorbim aici. (2)

Să notăm totuși că teatrul rezistă naturalismului mai bine ca romanul. E destul să amintim producția Christinei Angot (pe care o citățm în cunoștință de cauză, căci autoarea este tentată să scrie și teatru).

Olivier Py prezintă, spuneam, o seamă de reflecții asupra a tot ceea ce trăiește personajul său, dar obiectivul fixat rămâne totuși de ordin general.

În același registru se înscrie și Elizabeth Mazev cu „Tata care proceda prin perioade culinare și altele". Texte scurte, foarte puțin teatrale. Să amintim de asemenea *Les drôles*, *Un mille-feuille,* o mie de fraze numerotate, istorisind romanul de dragoste al autoarei cu Olivier Py.

La aceeași rubrică am putea defini de asemenea „epica intimă", gustul de a trata intimul în teatru (Catherine Anne, Joris Lacoste)

III.

O altă amplă tematică ar constitui-o acele texte ce ne aduc zgomotele lumii, în cele mai multe dintre acestea fiind vorba de vuietul războaielor contemporane. Din multitudinea exemplelor posibile, să citățm *Diktat* de Enzo Cormann, ce pune față în față doi frați deveniți dușmani prin faptul că fiecare dintre ei se află de partea opusă a baricadei. Bănuim că e vorba despre războiul din Bosnia. Conflictul israeliano-palestinian este prezent și el în „Cruciade" de Michel Azama. Un adevărat câmp de luptă în spațiul căruia cu cât autorii sunt mai tineri cu atât violența e mai dezlănțuită, ca în piesa lui Fabrice Melchiot *Le Diable en partage*. Sub mormane de ruină îl ascultăm și pe Laurent Gaude vorbindu-ne prin *Ploaia de cenușă* sau pe Didier Georges Gabily în *Himere*. Aici masacrele sunt aduse în prim-plan.

Michel Vinaver, un alt mare contemporan, numai că aparținând generației mai vârstnice, a peregrinat și el prin istoria războaielor de azi. *Coreenii* sau *Portăreii*, text privitor la războiul din Algeria, ar fi semnificative în acest sens, cu deosebirea că violența la Vinaver nu este frontală, ea doar dă de privit și de gândit asupra spațiului social, asupra așa-numitelor pagube colaterale ale sale.

Lucrul fiind valabil uneori și pentru autorii deja amintiți, care scriu de asemenea despre violența socială, ca Laurent Gaude în *Lupta posedaților* sau Gabily care în *Vânaturi ale timpului* denunță mafia, prostituția, abuzurile de putere de tot felul, vădind o pronunțată preferință pentru excluși, pentru obscenul fără-domiciliu-stabil, adevărat deșeu uman, care va ști să devină un erou strălucitor. Un avatar al lui Ulysse. (3)

Toate acestea ne permit să arătăm, în treacăt, cât de bântuiți sunt tinerii noștri autori de către antici. Referințele sunt multiple, le întâlnim în fiece clipă. Deja în câteva titluri: *Medeea-Kali, Ionisos cel Furios* de Laurent Gaude, *Pledoarie în favoarea lacrimilor lui Heraclit* de Bruno Bayen.

Poate pentru că din aceste figuri antice și istorice rezidă un soi de verigă de legătură ce unește epocile, ele fiind consistența, ideea însăși de teatru în ceea ce are el de-a pururi nepieritor, semnul acela caracteristic care-l îngemănează artei, îndepărtându-l de telenovelă.

Nu vom putea încheia fără să semnalăm locul aparte pe care-l ocupă Valère Novarina, autor de neclasat în nici o categorie, afară poate doar în tabăra celor care, deși ne aflăm într-o perioadă postmodernistă, se arată doritori de a unifica totul printr-o optică globală și totalizantă, în care mitul și contemporanii n-ar face decât una.

Ar mai fi de adăugat că Valère Novarina este reprezentantul cel mai important al unui travaliu specific asupra limbii, al cărui scop este s-o ducă la dispariție spre a o face să renască. Cuvântul la el nu spune, ci este. Esența, existența proprie a limbajului prevalând asupra semnificației. Din drama destrămată rămâne limbajul, Novarina lucrând pe o poetică destructurată.

IV.

Și cum n-am dori sub nici o formă să vorbim despre scriitura dramatică fără a aduce în perspectivă realizarea ei scenică, traducerea sa în fapt sau, mai bine zis, în act, vom cita aici parcursul exemplar al unui regizor care a îmbrățișat cu vigoare, și continuă încă s-o facă, toate mișcările contemporaneității, un artist care a încercat toate formele noi, cum ar spune Treplev din *Pescărușul* de Cehov, care s-a încredințat întru totul viitorului teatrului: este vorba despre Claude Régy.

Nu este cazul să vorbim aici despre procentul de reușită a spectacolelor sale, ci doar despre procesul punerii în formă, despre demersul său ca atare.

Cât de îndepărtată este de-acum vremea când, prin anii '70, recepționar de primă oră al cuvântului, Claude Régy punea în scenă *Saved* de Edward Bond, o piesă postbrechtiană cu poveste, personaje și dialoguri, o piesă care dacă a făcut scandal nu a fost din pricina formei, ci a subiectului: istoria uciderii unui copil în scenă.

Îndepărtat de asemenea timpul, când regizorul aborda teatrul german, excesiv la acea oră, prin dramaturgia unui Botho Strauss sau Peter Handke. Îndepărtată și acea (4) *Cavalcadă pe lacul Constanz* în care, cu toate că subiectul începe de-acum să fie pus în pericol, mai regăsim încă personaje aparținând unei structuri, spectacol în vederea căruia Claude Régy va face apel la cei mai mari actori, adevărate vedete, ca Jeanne Moreau sau Gérard Dépardieu.

Regizorul se va îndrepta apoi cu predilecție spre texte din ce în ce mai asemănătoare cuvântului proferat, poeziei rostite, ca în *Prin sate* de Peter Handke. Nu mai avem aici narațiune, nici personaje și nici dialog. Actorii proferează la rampă, fără a se întâlni între ei.

La Sarah Kane, în *4,48 Psihoză* sau, în actualitatea de ultimă oră, la John Fosse, *Variațiuni asupra morții*, reperele au fost brutalizate spre a se putea ajunge la o cât mai deplină radicalitate.

Într-un cuvânt, am putea spune că teatrul lui Claude Régy execrează tot ceea ce înseamnă reprezentare, restituție sau iluzie distractivă privitoare la lume și ființe.

Acțiune nulă, psihologie absentă, situații rudimentare, vocabular liminal.

Dramaturgia lui John Fosse spulberă toate presupozeurile scriiturii teatrale. Iar pentru Claude Régy, tocmai acesta este pariul actual, obiectivul său de prim-plan, o mai largă deschidere a câmpului poetic.

Demersul său de „scenarizare" în teatru, acela de a da o destinație evolutivă cuvintelor, legitimizează oare cu modestul clasament întreprins aici, precara ordine pe care am încercat s-o facem și care nu așteaptă decât noi dezordini?

Și, în chip de concluzie laconică, să citățm o frază a lui John Fosse prin care acesta răspundea întrebării ce înseamnă să scrii:

„Să scrii înseamnă să creezi un spațiu unde se poate trăi".

Ce vast proiect, nu? ! ...

(Călduroase mulțumiri lui Bernard Bost, conferențiar la Universitatea din Grenoble și jurnalist emerit)

ENZO CORMANN

Născut în 1953. Locuieşte actualmente la Coublevie *(Isère)*.

Scriitor de teatru, autor al mai multor piese, printre care *Crédo, Sade, concert d'enfers, Diktat, Toujours l'orage, Cairn...* publicate în Franța la diverse edituri (Théâtrale, Acte Sud...) și traduse în peste zece limbi.

Regizor (*Les derniers jours de l'humanité* de K. Kraus, în colaborare cu Philippe Delaigue; *W.F.* după *Tandis que j'agonise* de W. Faulkner;

Palais mascotte; La machine à décerveler după A. Jarry; *L'artisan chaosmique*, *Clique verbale*...)

Diseur și artist vocal, Enzo Cormann înregistrează regulat, producându-se de asemenea pe scenă împreună cu diverse formații de jazz, în compania saxofonistului Jean-Marc Padovani, împreună cu care a creat „La Grande ritournelle", *escapadă verbală și muzicală* (poeme-jazz și opere de buzunar: *Mingus, Cuernavaca*, *Divers blessures*, *Le dit de Jésus-Marie-Joseph*, *Le dit de la chute-tombeau* de Jack Kerouac...)

Enzo Cormann a înregistrat numeroase piese radiofonice pe antena France Culture, atât în calitate de autor (peste douăsprezece titluri), cât și în aceea de interpret (Michon, Hauvuy, Rolin, Kerouac...) sau de regizor *(Ciascuno a suo modo* de Pirandello, *Les derniers jours de l'humanité* de K. Kraus.)

Scriitor asociat pe lângă Teatrul Național din Strasbourg (1995–1998) apoi pe lângă Centrul Dramatic din Valence (1998–2000), a fost consilier literar la Célestins-Théâtre din Lyon (2000–2002).

Este membru al colectivului artistic grenoblez „TROISIÈME BUREAU" *(Festivalul de dramaturgie contemporană REGARDS CROISES).*

Profesor la Școala Superioară de Artă Dramatică din Strasbourg (1995–2000).

Profesor asociat al Școlii Normale Superioare LSH – Lyon (1999–2001).

Fiind deja profesor din anul 2000, Enzo Cormann a devenit responsabilul departamentului de dramaturgie al Școlii Naționale Superioare de Artă și Tehnică a Spectacolului (ENSATS).

Ultimele sale apariții: *Cairn* (Editions de Minuit, 2003), *A quoi sert le théâtre?*, culegere de articole și conferințe (Ed. Les Solitaires Intempestifs, 2003), *Mingus, Cuernavaca* (Ed. Rouge Profond, 2003).

„SUFLETE GEMENE"

Noaptea, într-un bar. „El" e singur. „Ea", de asemenea.

El îi cere foc ca să-și aprindă țigara. Sau poate doar ca să nu mai fie singur. Ea îi oferă o cutie de chibrituri. El îi oferă o sticlă de șampanie. Mărturisindu-i cât se simte de singur. „Și de ridicol?", întreabă ea, mărturisind că n-are pic de încredere în băutorii de șampanie... Odată pornite, replicile țâșnesc ca gloanțele prin aerul îmbâcsit de fum, de frânturi de conversații idioate și de muzică bună să provoace tusea.

El nu știe cine-i necunoscuta căreia-i vorbește despre un roman recent apărut și care nu-i scris în nici o limbă. Ea știe cine-i tipul care încearcă pe sub masă să-i pipăie genunchiul. Pentru că *El*, Robert Ashland, *Ash*, este un foarte cunoscut regizor, cu o carieră plină de succese. Pe când *Ea*, *Margot*, nu-i decât o foarte necunoscută actriță care și-a început cariera printr-o cădere. Ash e într-o criză de creație, de aceea își pierde vremea și talentul proptind contoarul acestui obscur bar de noapte ai cărui clienți n-au de unde să-l cunoască și unde poate să-și bea netulburat cupa de

șampanie visând la insule îndepărtate și luxuriante. Margot e într-o criză de perspectivă. Cum timp de pierdut are, iar talent nu, sau deocamdată așa s-ar zice, sorbindu-și seară de seară punch-ul în acest bar obscur ca viitorul ei, ea visează la arzătoarea ariditate a îndepărtatelor deșerturi unde n-a pus niciodată piciorul. Ash ține să-și cultive luciditatea. Margot, autoderâderea. Ideea că nu-și mai descoperă nici o ciudățenie îl înspăimântă pe Ash. Margot numai în rutină își găsește liniștea. Nimic nu se creează prin ură, declară Margot în cunoștință de cauză. Cunoști dumneata ceva mai invalidant ca iubirea? , zeflemisește Ash. O partidă de ping-pong cu pietre. O răpăială de săgeți, de te întrebi la ce naiba s-or mai fi întâlnind oamenii noaptea prin baruri. Diferiți în toate, Margot și Ash se atrag cum doar firile contrarii se atrag între ele. „Să mergem la dumneata, hotărăște pe nepusă masă Margot, în mijlocul unei fraze despre zeflemea și zeflemitori. Sau mai bine nu, la mine!".

Și cortina cade peste (actul I), scena din barul de noapte.

O lună mai târziu, la Margot acasă. Dimineața... O lună de când cei doi, aproape fără să iasă din apartament, rupți de fluxul vieții de-afară, nu mai sfârșesc să se ia în posesiune unul pe celălalt. Adulmecându-se prin hățișul frazelor. Pândindu-se la răspântia unui gând. Alergându-se pe tărâmurile imaginației. Pitindu-se după dunele unor pudori de mult uitate. Sondându-și carnea. Confruntându-și obsesiile. Poftele. Himerele. Evaluându-și probitatea intelectuală. Autenticitatea ființei. Dându-se. Reluându-se. Constatându-se. Îngropându-se în noianul cuvintelor. Pipăindu-și sufletele. Jucându-se de-a fi doi într-unul singur, pe viață și pe moarte.

Și cortina coboară peste (actul II), luna „nenumăratelor virginități" ale iubirii.

Un an mai târziu, în cabina lui Margot, la teatru... Margot triumfă într-o piesă pusă în scenă de Ash. Un impresar englez doritor să cumpere spectacolul îi așteaptă pe cei doi artiști la un somptuos supeu într-unul dintre marile restaurante pariziene. Ce drum din barul acela ponosit, unde se întâlneau într-o noapte o actriță în șomaj și un regizor nevrozat, și această cabină de vedetă! Și ce curios că fericirea nu se măsoară nici prin bunăstare, nici prin succes! Căci Margot nu mai doarme, fumează, bea, și are de gând să se retragă din teatru. Ash, despre care aflăm că e un om însurat și – șantajat cu sinuciderea de către soție – obligat să rămână așa pe viață, pare că a încetat să fie pentru Margot amantul, confidentul, complicele, geamănul de altădată. Regizorul l-a înlocuit pe bărbatul îndrăgostit. Iubirea, ca luptă de clipă cu clipă pentru dobândirea ființei dragi, a devenit pentru el un mănunchi de automatisme, ceva de la sine înțeles. Relația cu Margot a fuzionat cu raportul regizor/actriță. Grație căruia Ash își va convinge interpreta să continue să joace.

Și cortina se lasă peste (actul III), hăul dintre „lume și visul nostru despre lume".

Șapte ani mai târziu, în același bar de noapte. Devenit o cloacă infectă și rău-mirositoare. O amintire de bar. Margot a devenit o vedetă internațională. Ash, a cărui vână creatoare a secat, o umbră a lui însuși.

Margot a venit să-l anunțe că așteaptă un copil al cărui tată este el. Prea târziu pentru Ash care, gata să reia viața cu Margot, refuză paternitatea.

Și cortina se așterne pe finalul (actul IV) „lugubrei travestiri a putreziciunii" unei iubiri moarte.

O piesă despre dragoste și teatru.

Și despre cuvânt ca aliment al sufletului și al creației. Și despre cuvânt ca element definitoriu care numește, cataloghează, devine o simplă etichetă al cărei conținut s-a spulberat cu vremea, secătuind cu cenușa sa, unele după altele, izvoarele vii ale inspirației. Adică ale sufletului și ale creației.

O piesă despre cuvintele-vis și despre cuvintele-vorbă.

Și despre hotarul fragil dintre ele care este teatrul. Sau poate să fie. Câteodată. Când nu se substituie vieții.

O piesă despre dragoste.

Când este vie, vibrantă, autentică. Îngemănată cu dăruirea de sine, cu generozitatea. Suflu fecund dătător de har, ce însuflețește adiind și lasă în urmă-i miraculoase nașteri: o operă, un suflet de artist, un prunc.

Și când dragostea nu mai e în stare de vigilență, de veghe. Când, nemaiîncăpându-se pe sine în sine, devine pasiune și își invadează obiectul, vrând să-l domine în loc să fie una cu el. Când transformându-se în propria sa umbră, dragostea e miasmă fierbinte ce pustiește totul pe unde trece, aducătoare de uscăciune și moarte.

Piesa e structurată în patru episoade/scene/acte care ar putea, fiecare, constitui o scurtă piesă de-sine-stătătoare. Într-atât construcția acestora este solidă, iar crescendo-ul dramatic (preliminariu, intrigă, deznodământ) bine condus. Ai zice că te afli parcă în fața unei opere muzicale în care fiece notă-cuvânt a fost îndelung cumpănită, ca sonoritate și ca pondere, spre a asigura coerența, strălucirea ansamblului.

Suflete gemene este o foarte scurtă poveste de dragoste, deși ea se deapănă vreme de șapte ani între Margot și Ash. O foarte scurtă poveste de dragoste și o laborioasă și implacabilă analiză a sentimentului de dragoste, disecat, problematizat, radiografiat sub toate fațetele și aspectele sale, cu remarcabilă luciditate și rigoare. În așa fel încât nu ceea ce trăiesc în fond Ash și Margot e important, ci ceea ce-și spun: despre ei înșiși; unul despre altul; despre iubirea pe care o trăiesc. Până ce, în mod foarte ciudat, personajele Margot și Ash, parcă se estompează, lăsând în loc cuvintele rostite de ei. Piesa pare să se susțină pe replică. Formularea este absolut remarcabilă. Fiece frază aduce a aforism. Această deplină stăpânire a cuvântului este atât de copleșitoare încât aproape că l-ai crede pe autor când afirmă, prin gura lui Ash, că *„iubirea este un gen de ficțiune care nu suferă diletantismul"*, și te-ai și năpusti parcă asupra manualului, îngrozit la ideea că ai putea fi surprins, la rându-ți, în delict de diletantism în materie de... și atunci...

Dar, ia stai... care...

– Pe când manualul, *Maestro* Cormann? ...

Paola BENTZ-FAUCI

Enzo CORMANN

Despre ce scriu pentru că nu pictez și despre tot ce mai rămâne

Pentru că de fapt scriu pentru că nu pot să pictez. Și probabil că scriu în special teatru pentru că nu pot să pictez oameni...

Trebuie să spun că nu sunt deloc în căutarea lui *magnum opus,* acolo sus, printre nori. Teatrul este șevaletul, dar și saxofonul meu. Simfonii care se maturizează lent pe hârtie și/sau improvizații cu alți instrumentiști. Cred sincer că în artă a venit timpul pentru mișcare. Sau că e timpul pentru arta mișcării. Sau că mișcarea e sub influența artei. Vreau să spun că ceea ce identificăm în structura generală a unei arte trebuie să structureze și practica artistului, să-i constituie etica. Eu nu cred foarte mult în valoarea etică a operelor bine scrise; nu cred nici în economia operei, care ar consista în a stabili dinainte itinerarul, în a-i da o formă, când de fapt nu știm încă nimic despre descoperirile care-l vor jalona. Asta am simțit mai ales în timp ce lucram la un text teatral despre vise și în special despre visele lui Franz Kafka. Să produci vise pur și simplu, cu o mașină de făcut vise care nu vrea să-și spună numele, asta da situație bizară. Nu voi insista atât asupra punerii în scenă a viselor, cât asupra naturii acestui proces care ține în special de ceea ce Witkiewicz numea „logica internă a devenirii scenice". Teatrul trebuie pur și simplu luat *ad litteram*; trebuie să ne comportăm cu el, în interiorul lui, ca într-o a nu știu câta și totuși unică relație cu realul, descoperindu-i în mod autonom atât efectele, cât și cauzele. Să considerăm, de exemplu, că locul unui scaun într-o scenă e la fel de important ca orice element al textului. Posibilitatea sau constrângerea pe care o generează poziția acestui scaun are aceeași valoare cu justificările pe care le-am produce în absența lui pentru continuarea acțiunii într-un alt mod. Astfel, logica internă a evoluției scenice avansează din aproape în aproape, din corp în corp, prin asociație liberă de idei am putea spune, și imită dinamica visului. Foarte incitant și foarte înfricoșător în același timp. A juca acest joc înseamnă a-i nega teatrului orice limită culturală, culturalizatoare, a nu avea încredere în bunul-gust, teribil de rebel; a ajunge chiar la prost-gust – căci e adevărat că Cealaltă scenă e cel mai adesea plină de mizerii. Mi se pare că regăsim în acest proces de improvizație, de ascultare, de scriere, de montaj, de tatonare, de mistificare, în această combinație nebuloasă de rătăciri unice, însuși trupul teatrului, mamă grațioasă și monstruoasă în același timp, care dă naștere, dar și devorează, și care, cu rochia ei de catifea neagră, ferește de privirile indiscrete bufoneriile progeniturilor. Mama asta tunătoare reprezintă în același

timp grupul și pe Celălalt. Celălalt, conștiința grupului. Marele Celălalt, – doică și căpcăun – al cărui public nu e la urma urmei decât o... reprezentare.

O *reprezentare*, comunitară, da, visul colectiv al oamenilor de teatru. Spunem bine câteodată: «Spectacolul e în sală!» Dintr-un anumit punct de vedere, nu cred însă că e foarte bine spus: spectacolul e atât de mult în sală încât grupul trăiește reprezentația, timpul reprezentației, cu ideea de public, cu ideea de *feed-back* de care vorbesc atât de des actorii, «de ecou sau lipsă de ecou», de densitate sau de absență, care, chiar în viziunea lor, modifică seară de seară spectacolul, îl deviază, îl anulează.

Și pictura în toate astea? Pictura înseamnă să te oprești asupra unei imagini, în timp ce teatrul se mișcă fără încetare, se face și se desface. Poate în fiecare moment să prindă putere, să pălească, să se decadreze. Culorile curg, pătratele se rotunjesc, cercurile se ascut... Iată că dragostea mea pentru teatru își afirmă brutal paradoxul: toată viața pe care o ador în el e și ceea ce urăsc mai mult. Nu-i nimic de făcut, e nărăvașă, se cabrează. E fragilă. Moare. Și în același timp se naște fără încetare, palpită, aici și acum. Nu se binarizează, nu se digitalizează, nu se sintetizează, nu se poate nici măcar filma (în sensul că a filma o piesă e ca o nouă ficțiune, a doua ficțiune a unui spectacol), nu se stochează etc. Să-i spunem pe nume: e arhaică. Și poate că în acest arhaism își găsește teatrul necesitatea, urgența, și, în mod paradoxal, modernitatea. Teatrul își află necesitatea în arhaism, deoarece acesta constituie un focar de rezistență la zeul-mașină. Urgența pentru că teatrul înseamnă „spune acum, pe loc"; și din acest motiv e aproape singura artă spectaculară care poate fi produsă de ceea ce Robert Fripp numea, la destrămarea grupului „King Crimson", „mici unități, mobile, independente și inteligente". Și, în sfârșit, teatrul își află modernitatea în arhaismul lui, deoarece instituie o relație originală între semiotic și subiectiv, e un instrument plin de subiectivitate și producător de sens. El e de asemenea spectacol al simțurilor, producând prin natura lui vie și fugitivă importante efecte subiective. Nu se spune de altfel adesea despre teatru că e consumat mai puțin pasiv decât orice alt spectacol? (Începând, bineînțeles, cu spectacolele legate de reproducerea mecanică.) Ei bine, eu cred că pasivitatea e redusă deoarece teatrul poate fi considerat drept ritual al complexității prin excelență, care face legătura între mașina abstractă și spațiile existențiale.

Îndemnând la meditație prin originea lui religioasă, la împărtășirea emoțiilor, la fantastic, prin caracterul lui de vis aievea (pentru că trezește literalmente conștiințele), teatrul este un mod de gândire absolut unic.

Fragment din *A quoi sert le théâtre*

Scenă din *Suflete gemene* de Enzo Cormann.

Între lume și visul meu despre lume („Suflete gemene")

– extras –

MARGOT: Nu sunt în stare să mai joc în spectacolul ăsta. Poți să înțelegi sau nu? Ce naiba tot privești acolo?

ASH: Peretele. Ca în ședințele de tortură albă. O pată mică pe un perete mare aflat prea aproape de ochi. Nu trebuie să-ți dezlipești nici o clipă privirea de pe pată. De cum ai închis pleoapele, un gardian te trezește

cu lovituri de cizmă sau cu un jet de apă rece. După patruzeci și opt de ore de astfel de regim, nici nu mai știi ce spui.

MARGOT: Și?

ASH: Și.

MARGOT: Dă-mi o țigară. Eu tocmai asta trebuie să fac, Ash, să mă trezesc. De când suntem împreună, viața m-a împietrit. Parcă, într-un fel, din acea seară când te-am întâlnit n-am mai făcut altceva decât să ascult. Să tac. Pe moment, nici măcar nu-mi dădeam seama că de fapt tu începuseși să și gândești în locul meu. Eu mă străduiam doar, să fiu la înălțimea ambițiilor pe care le nutreai pentru mine. Adevărul este că nu există femeie care să vorbească despre dragoste cum le pui tu să vorbească. Cuvintele tale aduc cu acei copaci rămași pe o câmpie în urma bătăliei. Ciopârțiți. Calcinați. De nerecunoscut. Când le rostesc în scenă, am sentimentul că pășesc peste cadavre. Rolul ăsta mă ucide, Ash. La propriu. Mă ucide.

ASH: Adevărul este că nu cauți decât un motiv spre a te înduioșa asupra propriei tale sorti. Îți trebuie un vinovat pentru nefericirea ta. Pentru nefericirea în genere, fiindcă soarta ta ar fi mai curând de invidiat, Margot. Dar cred c-aș face mai bine să-mi iau un ton profesional și să-ți spun pe șleau că puțin îmi pasă de mica ta bucătărie internă. Eu îți pretind să te achiți de obligațiile pentru care ești retribuită prin fișa de plată. Clar? !

MARGOT: Clar. Consideră-mă, așadar, în concediu de boală, Ash. Pe motiv de depresiune nervoasă. Absolut profesional, nu? E destul să mă duc să istorisesc viața asta a mea de invidiat unui specialist în bucătărie internă *(Pauză).* Numai că am oroare de genul ăsta de debalaj *(Pauză).* Dacă am încerca noi mai bine să vedem unde-i greșeala, Ash? Nu fusese vorba de nici un fel de dependență între noi la început.

ASH: La început totul nu fusese decât un joc între noi, Margot. Îți mai aduci aminte? „*Bărbații ca dumneata au întotdeauna o brichetă de aur în buzunar, nu?*"

MARGOT: „*Aș putea la fel de bine să nu mai fumez deloc.*"

ASH: „*Chibrituri, doar asta am.*"

MARGOT: Ce-ai zice de o bifurcație?

ASH: Să încercăm. „*Chibrituri, doar asta am.*"

MARGOT: „*Chibrituri? Dar e perfect. Mă numesc Ash. Și dumneata? Vii des pe-aici?*

ASH: „*Margot. Trec în fiecare seară.*"

MARGOT: „*Și eu la fel.*"

ASH: „*Iau un punci*".

MARGOT: „*Eu, șampanie*".

ASH: „*În fiecare seară?*".

MARGOT: „*În fiecare seară. Visându-mă pe-o insulă tropicală.*"

ASH: „*Iar eu, în mijlocul deșertului.*"

MARGOT: „*Ai fost vreodată în deșert?*“

ASH: „*Nu.*“

MARGOT: „*Cu câțiva ani în urmă, puțin a lipsit să nu mor, în deșert. Nu cred că voi mai pune vreodată piciorul pe-acolo.*“

ASH: „*Nici măcar cu mine?*“

MARGOT: „*Mai ales cu dumneata.*“

ASH: „*Ce trebuie să deduc din asta?*“

MARGOT: „*Că țin să te protejez.*“

ASH: „*Și nu-mi pui mâna pe genunchi?*“

MARGOT: „*Nu.*“

ASH: „*La acest stadiu al conversației, majoritatea altor bărbați mi-ar fi pus mâna pe genunchi.*“

MARGOT: „*Eu aștept ca dumneata să iei inițiativa.*“

ASH: „*Sărută-mă.* Gata, facem pace?“

MARGOT: „Nu trișa, te rog.“ *(Pauză). „Pentru un timid săruți cu multă îndrăzneală, Ash.*“

ASH: „*Dacă ne-am spune tu?*“

MARGOT: „*Am fost întotdeauna de părere că familiaritatea și dragostea nu fac casă bună împreună. Dumneata ce crezi, Ash?*“

ASH: „*Așa trebuie să fie, dacă spui.*“

MARGOT: „*Dumneata chiar n-ai nici o certitudine?*“

ASH: „*Există oameni ai credinței. Eu sunt un om al îndoielii. Ți-ar plăcea să trăiești cu un om al îndoielii, Margot?*“

MARGOT: „*Mă îndoiesc. Și oricum, găsesc că întrebarea e nițeluș cam prematură.*“

ASH: „*În ce stadiu ne aflăm?*“

MARGOT: „*După mine, nu plecaserăm din barul acela.*“

ASH: „*Tare aș mai spune câteva porcării, dar nu îndrăznesc.*“

MARGOT: „*Ți-am spus să nu trișezi!*“

ASH: „*Viața mea este a cui va vrea s-o ia. O iei dumneata, Margot? Ți-o dau.*“

MARGOT: „*Iar a mea este o colivie.*“

ASH: „*Cere-mi s-o sfărâm.*“

MARGOT: „*Chiar vrei să-mi sfărâmi viața, Ash?*“

ASH: „*Vreau să însemn ceva pentru dumneata, Margot. Vreau să-ți iau viața și s-o calc în picioare. Vreau să fii femeia mea. Vreau să fii tovarășa bătrâneților mele. Vreau să cazi bolnavă și eu să fiu obligat să te îngrijesc. Vreau să fii victima unui foarte grav accident care să te lase paralizată, astfel încât dependența dumitale de mine să fie absolută. Vreau să fiu nevoit să-ți spăl corpul de excremente și să-ți masez escarele. Vreau să-ți respir suflul*

de muribundă și să-ți sărut pielea zbârcită de femeie bătrână (Pauză). Cred că vreau să mor, de fapt. Mă gândesc adesea la moarte. Și dumneata?"

MARGOT: *„Hai să mergem la mine, Ash. Sau nu. La dumneata mai bine."*

ASH: *„Imposibil."*

MARGOT: *„Ești însurat?"*

ASH: *„Da."*

MARGOT: *„Copii?"*

ASH: *„Nu."*

MARGOT: *„O înșeli des pe soția dumitale?"*

ASH: *„Mi se întâmplă."*

MARGOT: *„Și ea?"*

ASH: *„Ea nu. Niciodată."*

MARGOT: *„Ai vrea s-o lași?"*

ASH: *„Da."*

MARGOT: *„Și, într-o zi, chiar ai s-o lași?"*

ASH: *„Da."*

MARGOT: *Trișor nenorocit! Dă-mi o țigară. Când mă gândesc la toate gogoriţele pe care mi le-ai înșirat ca să justifici faptul. Nu vroiai niciodată să mergem la tine.*

ASH: *„Dar până la urmă tot ți-am spus adevărul, nu?"*

MARGOT: *„Tocmai asta mă întreb, dacă povestea noastră nu s-a terminat chiar în clipa când mi-ai spus adevărul. Deși ne-am prefăcut amândoi că nimic nu s-a schimbat între noi. Eu chiar am izbucnit în râs, îmi aduc aminte. Cu fața pământie, tu te bâțâiai când pe un picior, când pe celălalt, într-un ungher al salonului, evitând să mă privești în ochi. După care ai spus:* «Nu râde de mine, Margot!»"

ASH: *„Iar tu:* «Nu râd, Ash»."

MARGOT: „Și nici de ea să nu râzi! *Ia spune, nu mi-ai povestit niciodată cum a primit luna ta de absență, după întâlnirea noastră?"*

ASH: *„Ce rost mai are acum..."*

MARGOT: *„Vezi? Și tu te protejezi."*

ASH: *„La cinci zile după ce n-am mai dat pe-acasă, a făcut o tentativă de sinucidere."*

MARGOT: *„Nu te cred."*

ASH: *„Când am aflat, n-am simțit absolut nimic. Cred că tot așa ar fi fost și dacă primeam vestea morții ei. Singura mea dorință era să oftez din adâncul inimii și să-mi iau rămas-bun. Ascultam doar dintr-un fel de politețe, pe când gândurile-mi rătăceau vag la tot felul de lucruri. La ceea ce urma să iau cu mine la hotel, de pildă. În cele din urmă, n-am luat nimic, după cum știi. Trăiesc de un an cu două costume, șase cămăși și o pereche de pantofi. Cărți nu mai cumpăr. Le împrumut de la bibliotecă. Nu mai am discuri. Nici televizor.*

Nici radio. Nici telefon. Nici bibelouri (Pauză). Seara, când mă întorc în odaia mea, mă întind îmbrăcat pe pat și-mi continuu lectura începută de dimineață. De asta îmi place așa de mult să dorm singur.“

MARGOT: *„Soția ta s-a sinucis și tu îmi vorbești despre lecturile tale?“*

ASH: *„Soția mea nu s-a sinucis. Soția mea a comis o tentativă de sinucidere. În cele din urmă, m-a implorat atâta, încât am fost nevoit să cedez, dar nu cât privește esențialul: nu divorțez, dar locuiesc la hotel. N-o părăsesc, dar iubesc o altă femeie. Uneori încă mai plânge, urlă, îmi scrie romane întregi, amenințând că se aruncă pe fereastră sau mai știu eu ce. Dar toate astea mă lasă absolut rece. Și știi de ce mă lasă rece, Margot?“*

MARGOT: *„Pentru că ești un ticălos.“*

ASH: *„Pentru că te iubesc.“*

MARGOT: *„Taci.“*

ASH: *„Iar dacă m-am dezbărat în sfârșit de tot ceea ce-mi împovărase existența pe când trăiam cu ea, nevesti-mii i-o datorez.“*

MARGOT: *„Taci odată, îți spun.“*

ASH: *„Înțelegi, așadar, că nu pot s-o las împotriva voinței sale. Voiai ceva inedit, nu? Iată: pe când noi făceam dragoste la tine, nevastă-mea își tăia venele în baie. Ești servită?“*

MARGOT: *„Ash!“*

ASH: *„Care-i problema, dragă? Ce-i mai scandalos? Că sunt oameni care suferă pe când alții juisează, ori că suferința pe care o provoacă nu li se pare scandaloasă? Adevărul este că orice cruzime care mai poate încă să fie rostită sau așternută pe hârtie e cu mult mai prejos decât potențialul nostru de cruzime. Cuvintele pe care ni le azvârlim în obraz sunt ca pietrele și nu există cuvânt, fie el chiar jurământ de dragoste, care să nu însemne în fond o lapidare.“*

MARGOT: *„Ceea ce explică, fără îndoială, de ce teatrul tău este atât de lapidar.“*

ASH: *„Teatrul are ceva mai bun de făcut decât să se topească de simpatie pentru mizeriile noastre omenești, chiar când sunt de ordin afectiv.“*

MARGOT: *„Atunci, eu, ce-ar trebui să exprim prin el?“*

ASH: *„Propriul tău adevăr, Margot.“*

MARGOT: *„Și care ar fi acela, după tine?“*

ASH: *„Tot ce ține de dorința ta de a pleca și de hotărârea de a rămâne. Adevărul, Margot, e un soi de meci între lume și visul tău despre lume.“*

MARGOT: *„Există vreo punte, Ash, între lume și visul meu despre lume?“*

ASH: *„Între lume și visul tău despre lume există teatrul, Margot.“*

Traducere de Paola BENTZ-FAUCI

YVES LEBEAU

Studii universitare la Nantes. Apoi, elev la clasa de actorie a Conservatorului Național Superior de Artă Dramatică din Paris.

Actor, autor dramatic și regizor, Yves Lebeau este lector la Editura „Théâtrales", consilier literar la France Culture între 1995 și 1997 și membru al comitetului profesional de radio al SACD. Obține în 1981 Marele Premiu „Paul Gibson", în 1984 Premiul Noilor talente, iar în 1991 Premiul SACD pentru radio.

Prima piesă pe care o scrie este *Bibi le kid,* în 1979 (publicația nr. 20, tapuscrit, Théâtre Ouvert). De atunci, piesele sale n-au încetat să fie jucate: *Comptine,* la Petit-Odéon, într-o punere în scenă de Jean-Luc Boutté, cu Denise Gence și François Perrot; *Homme avec femme, arbre et enfant*, în 1983, la Théâtre Quotidien din Montpellier, în regia lui Yves Gourmelon, iar apoi la Théâtre National de l'Odéon, în regia lui Jacques Baillon, cu Alain Pralon, Claire Vernet și Sophie Caffarel; *Lui*, în 1985, la Théâtre National de l'Odéon, în regia autorului, din distribuție făcând parte Philippe Bouclet, Aurore Priéto și Catherine Davenier; *Fraternité*, în 1986, la Théâtre Populaire de Champagne, regia Pierre Fabrice (Ed. Actes Sud Papiers, 1986); *Les Buveuses de pluie*, în 1987, la Théâtre „Gérard Philippe", în regia Sylviei Pignide, cu Florence Lannuzel și Cécile Backès; *Petites noces*, în 1988, la Annecy, având ca regizor pe Gilles Laubert și ca interpretă pe Stéphanie Schwartzdrod; *Chair chérie*, în 1993, la Théâtre Lakanal din Montpellier, cu Jacques Bioulès și Danièle Impérato, în regia lui Yves Gourmelon; *Dialogues à perte d'amour*, în 1993, la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, regia: Geneviève Rosset; în 1995, în regia lui Yves Gourmelon, *Dessin d'une aube à l'encre noire*, la Festivalul de la Avignon (Ed. Théâtrales, 1995); *La Crieuse,* în 1997 și în 1998, ambele puneri în scenă de Maurice Vinçon la Théâtre de Lenche din Marsilia.

Le Chant de la baleine abandonnée (Ed. Théâtrales, 1992) a fost creată de către Solange Oswald la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, cu Mado Maurin, Elisabeth Barbazin, Jacques Zabor și Jean-François Vlérick. Piesa a fost de asemenea înregistrată și difuzată în Germania, în traducerea lui Eugen Helmlé, iar în 1997, ea a făcut obiectul unei puneri în scenă de către François Rancillac.

Toate operele lui Yves Lebeau au fost difuzate de către France-Culture, având-u ca realizatori pe: Jeanne Rollin Weisz, Christine Bernard-Sugy, Marguerite Gateau, Evelyne Frémy, Michel Sidoroff.

Yves Lebeau a mai publicat: *Les Noces; Comptine; Homme avec femme, arbre et enfant; Chair chérie* (Ed. Théâtrales, 1983) și *Le Rire d'Alexandre (*Ed. Actes-Sud Papiers, 1993). De asemenea, el a semnat adaptări ca: *Jacques le Fataliste*, după Diderot; *Les Jardins d'Octave Mirbeau,* după ansamblul operei romanești a acestuia.

Cele mai recente scrieri ale sale sunt: *Ah, vous dirais-je... ; Leçons d'amour; C'est toi qui dis c'est toi qui l'es!*

„CÂNTECUL BALENEI ABANDONATE"

O casă cu două caturi la marginea pădurii, nu departe de râu și de mlaștini.

O casă în ale cărei ferestre se oglindesc învăpăiate amurgurile și înspre care vântul pare să mai aducă încă, de după copacii abia mijiți prin ceața jilavă a toamnei, chicotele băieților ce se întrec la fugă, retezate de țipătul scurt al surorii ce și-a julit în căzătură genunchiul.

Tatăl a reparat broasca de la ușa mare și grea ce se decupează pe fațada din stuf a clădirii. După cină, Mama va veni s-o închidă cu cheia, cum încui sipetul cu giuvaieruri înainte să pornești într-o călătorie. Doi băieți și o fiică, ca soț un om de nădejde, un cămin solid, unde împreună cu ai săi, e la adăpost de neastâmpărul anotimpurilor și de răutatea oamenilor – giuvaierurile Mamei, fericirea ei domestică. Ca să le știe în bună pază, încuie de două ori. Să fie „închis-închis". Somnul se va lăsa apoi peste pleoapele copiilor; Tatăl va înăbuși un ultim căscat întorcându-se cu spatele și făcând să scârțâie lemnăria patului; înainte să închidă ochii ce mai pipăie încă întunericul familiar al odăii, Mama va recapitula în minte lista cumpărăturilor rămase pe mâine, pentru ziua de naștere a Mezinului... Aidoma unei corăbii, casa cu două caturi va străbate pașnic apa nopții spre ziua de mâine. Spre lunile ce trec. Spre anii care zboară...

...și cu ei, copiii, oameni de-acum, ce s-au răspândit pe neștiute pe la rosturile lor. Și cu ei, Tatăl, tovarășul de drum, plecat de-acum singur, pe un alt drum, necunoscut, lăsând pustiul în cămin și gheara durerii în inima Mamei...

Și cu ei, pe firul zilelor, trădările corpului uzat de muncă și nașteri. De ritmurile epocii, necruțătoare pentru cine nu are puterea să țină pasul. De eroismul zilnic de a exista...

...și cu ei, ceasul când, veniți care de pe unde – Fiul cel Mare cu gândul încă la problemele întreprinderii al cărui patron este; Fiica din singurătatea apartamentului dezertat de soț și de fiu deopotrivă; Mezinul din îndepărtata Australie –, copiii s-au adunat pentru ultima oară pe aleea dinaintea peronului spre a urmări cum Mama, gonită parcă de odăile golite de mobilierul vândut, de fațada tot mai măcinată a casei, de hoinarii din ce în ce mai îndrăzneți care bântuie noaptea printre copaci, va încuia pentru ultima oară, pe dinafară, ușa casei sale, înainte de apuca și ea pe un drum necunoscut. Acela al căminului de bătrâni. Programul zilei a fost minuțios alcătuit. O dată cu cheia „apartamentului" ce o așteaptă, Fiul cel Mare îi va transmite Mamei regulamentul instituției. Fiicei îi va reveni sarcina de a o pregăti sufletește pentru o cât mai optimă acceptare a vieții pe care trebuie să o înceapă. Rolul Mezinului, preferatul, fiind acela de a o conduce pe Mamă la noul ei domiciliu. Nici un minut nu trebuie irosit, copiii sunt grăbiți, fiecare la treburile sale. Deși aparent convinsă de necesitatea instalării sale grabnice în acea garsonieră „de păpuși" de la etajul 17, cu geamuri fumurii, telefon și încălzire multidirecțională, Mama se lasă greu pornită. Fericită să-i revadă împreună pe cei trei copii ai săi, ea vrea să afle de ce aceștia își par străini unii altora; examinându-le privirea, „întreita mea privire", rănită de golul interior cuibărit acolo, ea vrea să știe ce a făcut viața din „micuții" ei. Însuflețită de dorința nebunească de a-și recuceri copiii, de a ajunge până la inima lor, Mama

va încerca să-i facă să râdă, să-i înduioșeze arătându-și slăbiciunile, să-i tenteze oferindu-le puținele bunuri pe care le mai posedă încă, să-i miște evocând scene din copilăria lor. În disperare de cauză, în cursul unei „licitații" cutremurătoare, aproape indecentă, la limita suportabilului, ea se va oferi pe sine fiecăreia dintre cele trei odrasle, demonstrând prin argumente și exemple „avantajul" de a avea în casă o mamă bătrână. Fiul cel Mare și Fiica vor pleca tiptil, fără măcar să-și ia rămas-bun. Mezinul, reporter de profesie, care n-a încetat s-o fotografieze și s-o înregistreze pe bandă („... Așa un document, bătrâne, cum să-l lași să se piardă?!"), își va ajuta Mama să dea foc casei, începând cu salteaua din patul conjugal, și, vânzându-i contra economiilor ei magnetofonul, precum și o veche înregistrare a Tatălui pe când acesta tundea gazonul, o va șterge și el, grăbit să joace banii la ruletă.

În curtea casei dintre copaci și ape nu va mai rămâne decât ecoul mut al cântului unei balene abandonate, prins de Mezin în peregrinările sale prin lume, și, baricadată în casa „închisă-închisă" pe care limbi de foc o ling deja, avide, o Mamă care șterge de pe banda magnetofonului ultima amintire ce-o mai lega de viață, vocea omului ei.

Dacă, aidoma lui Balzac, Yves Lebeau ar scrie pentru teatru o „Comedie umană" a timpurilor noastre, criticii nu i-ar fi ușor să claseze această piesă în economia ansamblului. La prima vedere, judecând după subiect, *Cântecul balenei abandonate* ar părea să facă parte din ciclul „Scene din viața de familie". Ceea ce ar fi însă reductor pentru această dramă psihologică ce sfârșește în tragedie optimistă. Căci, la o mai atentă analiză, constatăm că, lărgind unghiul de privire, ne aflăm în fața unei drame sociale ce aduce în dezbatere o problemă deosebit de actuală a acestui început de secol, aceea a rolului pe care îl mai pot deține, în organizarea societății de consum în care trăim, persoanele aparținând categoriei ce ipocrit și pudic o numim azi „vârsta a treia". Sau, formulând mai brutal, întrebarea care se conturează după ce *Cântecul balenei abandonate* (țipătul de fapt) a amuțit, este: *Ce facem cu bătrânii?* , cu tații, mamele, bunicii noștri, în ziua când aceștia, chiar beneficiind de independență financiară, constrânși de neputințele trupului, se văd în situația de a apela la timpul și la disponibilitatea noastră, la devotamentul nostru filial? În antichitate, sfatul bătrânilor era prețios cetății. Apoi, considerând că regele Lear și père Goriot sunt doar excepții, putem spune că în vechime perspectiva testamentului asigura pletelor albe un scaun mai aproape de gura sobei și o oarecare considerație, fie ea și de porunceală. În prima parte a secolului douăzeci, rolul bunicilor în cadrul celulei familiale mai era încă acela de a avea grija celor mici, în timp ce părinții se ocupau de aceea a existenței. Dar azi?

Yves Lebeau mărturisește că piesa i-a fost inspirată de un articol din care afla că în Japonia bătrânii sunt deplasați în niște insule îndepărtate din pricina lipsei de spațiu în aglomerațiile urbane. În Europa, lipsa de timp, exigențele sociale tot mai multiple ce apasă din ce în ce mai greu pe umerii populației active au inventat căminul de bătrâni. Aparent, spre binele lor, al bătrânilor. Aparent, spre binele nostru, al progeniturilor. Cu condiția, firește, să înfrângem sentimentul de vinovăție pe care-l încercăm atunci când îi smulgem din rostul lor de-o viață. Să reușim a ne șterge din memorie acel moment de lașitate când, cu un surâs încurajator și o ultimă fluturare de mână, îi încredințăm unor locuri și persoane străine. Să ne acomodăm cu golul pe care-l lasă în suflet copilăria, adolescența și tinerețea noastră peste care ușa casei părintești s-a închis irevocabil o dată cu plecarea părinților. Cu condiția, în sfârșit, să avem tăria de a-i mai privi în ochi pe copiii noștri pe care-i lipsim astfel de istoria vie a obârșiei lor, așa cum numai bunicii știu s-o povestească: „tatăl tău când era ca tine..." Mici aranjamente cu propria noastră conștiință ce permit tagmei psihanaliștilor să nu ducă grija șomajului în veacul ce vine.

Yves Lebeau nu deschide prin această piesă un proces. Nici individual, nici colectiv, la adresa societății. Nu acuză și nu vituperează. Din vacarmul lumii moderne el doar a prins un cânt, un strigăt, l-a lăsat să-i răsune în căușul inimii, invitându-ne apoi să-l ascultăm la rândul nostru și lăsându-ne libertatea de a răspunde după cum ne îndeamnă sufletul. Lebeau nu dă în nici un caz lecții de morală. „Trioul celor trei copii sunt eu însumi", spune el, un „alt eu însumi", identificându-se de asemenea și cu personajul Mamei „ce-i mai bun în mine, în noi" pe care este construită întreaga piesă. Căci dacă portretele copiilor, creionate doar, apar reconstituite parcă din crâmpeie desprinse fie din amintirile Mamei, fie din comentariile ei referitoare la viața și caracterul acestora, *Cântecul balenei...* este un imn către această Mamă, eroină antică și mamă din zilele noastre, înrudită deopotrivă cu Medeea, Hecuba, Mutter Courage, dar și cu Filumena Marturano sau Irina din *Matca* de Sorescu. O Mamă statuară, Mama din veac, protectoare a vieții, învestită cu imensa răspundere a continuității neamului omenesc. O ființă demnă ca o regină, dar nedându-se în lături să parcurgă în genunchi drumul până la inima copiilor ei, duioasă și șfichiuitoare, abilă și nevolnică, vulnerabilă și de neînvins. O nesupusă, o răzvrătită care nu cunoaște alte opreliști decât acelea pe care și le impune ea singură. O femeie stăpână pe destinul său, ce preferă să moară deodată, în picioare, în mijlocul flăcărilor, decât puțin câte puțin, în cenușa molcomă a zilelor trăite fără bucuria de a trăi. Nu, Lebeau nu dă lecții, dar ce lecție de viață, acest *Cântec al balenei abandonate!*

Paola BENTZ-FAUCI

Yves LEBEAU

Quiproquo

Teatrul este rudimentar.

O istorie de cuvinte, de suflu și de gesturi cutezate în lumină.

Teatrul este ceva ce se petrece între noi, un grup de ființe umane ce încearcă plăcerea de a se privi.

Se spune că pentru a face „bine" dragoste, trebuie ca plăcerea să fie împărtășită.

Tot astfel: trebuie să-ți dai silința de a Face Bine reprezentația.

Să scrii pentru?

Pentru... cei care vor veni să se audă și să se vadă.

Fără această direcție de public, disciplina spectacolului rămâne vană.

Autorii au datoria de a arăta primii drumul.

Dacă ar fi să-i credem, ei își compun operele în singurătate... Să nu simtă oare, încă de la întâia ciornă, o prezență în spatele lor?

Să scrii către!

Sentimentul tragicului s-ar fi născut din „spectacolul unei buturugi arzânde"

Iar dorința de comedie, din capacitatea noastră de a râde de noi înșine.

Este deci logic ca râsul să fie regele scenei.

Sutele de „one man show"-uri ce colonizează azi teatrul și-au făcut totuși cuib într-un straniu vid. Grimase singuratice.

Vom fi vrând oare ca singurătatea să devină singurul vector al râsului?

După cum beția te face să vezi doi inși în loc de unul, venim la teatru spre a ne vedea mai mulți.

Râzi de tine însuți. De orice. Da.

Doar știm bine, ce naiba, că sfârșitul oricum e tragic.

Credința – prin faptul că nu tolerează nici quiproquo-ul și nici reaua-credință – scapă artei reprezentației.

Autorul dramatic atrage în mod inevitabil actorii și spectatorii într-un act subversiv. Se face șef de bandă.

La Chartreuse, martie 1992

Scenă din *Cântecul balenei abandonate* de Yves Lebeau.

Cântecul balenei abandonate

– extrase –

Mama revine în scenă.

MEZINUL: Măicuță dragă!

MAMA: Fiu nedemn ce ești!

MEZINUL: Alergi ca un iepure, văd...

MAMA: Păi, ce credeai?

MEZINUL: Bătrâna noastră casă... Tot în picioare și ea... Ce-au mai crescut copacii! Bine mai e să te întorci acasă!... Și totodată derutant oarecum. Hm, mirosul ăsta de jilav, de mlaștină... Când îmi aduc aminte ce-am putut să dârdâi în căsoiul ăsta... În fiecare dimineață mă strecuram în patul tău să mă încălzesc, Surioară...

MAMA: O pramatie ca tine! Nici nu mă miră. Ce-ți mai face nevasta?

MEZINUL: Care dintre ele? *Mezinul râde... , dar fără să stârnească vreun ecou. Face câțiva pași pe alee, privind când iarba, când fațada casei.* Cât să fie de când am fost aici ultima oară?

FIICA: Trei ani.

MEZINUL: Ei, taci!

FIUL cel MARE: Asta e, frățioare!

MEZINUL: Da' lugubre mai sunt ferestrele alea astupate! Hai să le deschidem, să deschidem toată casa, iute! Ah, de-abia aștept să-mi revăd odaia!

FIICA: Spune-i, mamă, că-i închis.

MAMA: E închis-închis!

MEZINUL: Tuful s-a sfărâmat pe alocuri...

MAMA: Piatră moale, ce vrei! Taică-tu a tot reparat cât a putut și el... Da' ce-mi spune soru-ta, n-ai venit la înmormântarea lui?

MEZINUL: Cum, n-ai primit telegrama? ...

MAMA: Ce telegramă? de la tine?

MEZINUL: ... De condoleanțe, da.

MAMA: *(Se apleacă peste bagajele mezinului)* Ăsta ți-e magnetofonul? (*Apasă pe un buton. Un țipăt straniu umple grădina.)*

MAMA: Ce-i asta?

MEZINUL: E cântecul unei balene abandonate, mamă.

MAMA: De cine?

MEZINUL: Nu știu, că n-am întrebat-o.

MAMA: *(aparte)* Sper că ai să-mi dai să ascult și altceva decât balene?

MEZINUL: Nici o grijă...

MAMA: N-ai uitat?

MEZINUL: Cum să uit, mamă?

MAMA: Slavă Domnului! (*Magnetofonul este oprit.)* Pe scurt, taică-tu s-a dus, sărmanul. Și, nu știu dacă ești la curent, acum mă DUC și eu.

FIICA: Este la curent, mamă, este.

FIUL cel MARE: Chiar a propus să te însoțească.

MEZINUL: Care va să zică, părăsești corabia? Tu, care erai așa mândră de ea! Nu-ți mai place aici?

MAMA: Ba da, numai că se pare că „decad", băiete...

FIUL cel MARE: Mamă, ce vorbă-i asta?

MAMA: Și încă vertiginos. Judecând după graba cu care ați organizat operația de „salvare"!

FIICA: Dar cine vorbește aici de salvare, mamă dragă?

MEZINUL: Eu unul, în nici un caz!

FIICA: Nu, că-i culmea! Toate se desfășurau normal și a fost destul ca dumnealui să debarce...

MAMA: Fără ceartă! Nu turnați apă călduță pe bucuria mea, copii! Fără ceartă! Luați-mă cu blândețe, dacă vreți s-o scoateți la capăt cu mine. Nu vindeți pielea ursului înainte de...

FIICA: Doamne, mamă, ai și tu niște expresii! ...

MAMA: Te deranjează expresiile mele?

FIICA: Preferi să putrezești aici? N-ai decât să rămâi dacă...

MAMA: Dacă ce?

FIICA: Dacă zici că așa te simți tu fericită!

MAMA: Fetița mamii nefericită! Care se văicărește, se ceartă și de văzut nu vede nimic! Uitați-vă și voi, băieți, cum începe sora voastră să-mi semene la bătrânețe! (*Mama trece de la unul la altul. Îi atinge cu degetele,*

îi privește, îi grupează, de parcă ar vrea să-i cuprindă în brațe pe toți deodată.) Cei trei copii ai mei! Mititeii mamii mari! Vă am pe toți în fața mea... și nu știu la care să mă uit mai întâi... Privirile mă poartă nesățioase de la tine la tine, la tine... De la el la ea, de la ea la el... Trăiesc o clipă de adevărată încântare...

FIUL cel MARE: Și eu la fel, mamă, și noi...

FIICA: Și noi, da, și eu, și ei...

MEZINUL: Și noi suntem încântați, mamă.

MAMA: ... Așa că ce-aș mai putea adăuga întru apărarea mea? Nu înțeleg însă de ce păreți atât de îndepărtați! Parcă nici nu v-ați aminti unul de altul. Ca și cum ați fi uitat că toți ați trecut pe-aici... (*își arată pântecele).* Nimic altceva nu are importanță decât că v-ați rostogolit toți trei în brațele mele ca un singur corp, perfect egali între voi, mustind de viață... Să te duci, Prâslea, cu mașinăriile și balenele alea ale tale și s-o spui tuturora. În cele patru colțuri ale lumii...

MEZINUL: Ce să spun?

MAMA: Că sunt mama voastră.

MEZINUL: S-a făcut, mamă, promit! (*Râsete).*

MAMA: Oh, să tăcem, să nu mai spunem nimic... Sau atunci să ne spunem totul... Unii despre alții. Unii altora. Este o zi, după părerea mea, de făcut jurăminte, copii! Uite, vă ating/ și parcă un fior mă străbate/Mă luminez toată/ Voi sunteți avutul meu/ Iar eu, al vostru. Singură n-aș fi decât o gloabă, o gloabă bătrână sau mai bine spus: nimic! Privirile voastre! Întreita mea privire! Aceea a Fiicei: maniacă.

FIICA: Ce drăguț! Mersi.

MAMA: A Fiului cel Mare: scrupuloasă. A ta, Prâslea mamii: goală. (*Mama se desprinde brusc de ei, îndepărtându-se).* Și ACUM, SPUNEȚI, CINE MĂ VREA? Ați vorbit desigur între voi la telefon. „Și cu mama, ce facem?“ Este o problemă care se ridică adesea între niște copii buni, între niște frați și surori cu suflet, așa cum știu că sunteți, că de asta ați și venit. Așadar, CINE MĂ IA? Puneți-vă de acord între voi. N-ar fi cuviincios să vă ciondăniți în prezența mea. Pe de altă parte, nici eu n-am cum să merg la toți trei deodată. Iar la fiecare pe rând ar fi cam obositor la vârsta mea. Și știți bine că nu-mi place să fiu luată la repezeală. (*Mama se află în centrul grupului, mascată de cei doi fii mai mari decât ea cu un cap.)* VĂ ASCULT! (*Tăcere.)* Ce, încă n-ați ajuns la o înțelegere? Sau poate nici nu-i nevoie? MĂ IEI TU, FATA MEA? Cere-mă! Chiar dacă ei se opun, tot eu hotărăsc în cele din urmă.

FIICA: Mamă...

MAMA: Sunt mama ta.

FIICA: Și?

MAMA: Și nimic. Tocmai: MAMA – E MAMA.

FIICA: Depinde totuși de genul...

MAMA: Nu există decât un singur gen de mamă, prostuțo!

FIICA: ...de relația pe care o ai cu ea!

MAMA: MAMA – TA!

FIICA: Nu neapărat!

MAMA: Neapărat. A fost scris. Chiar tu însuți ai fost scrisă – tu, da – în ziua când te-am azvârlit pe lume. MAMA – E MAMA, CE DUMNEZEU! Nu-i nici un secret în asta. Iar tu nu te apuca să faci pe grozava atribuindu-ți ce știu eu ce libertăți închipuite. FIICA ÎȘI VREA MAMA: Asta e! Altminteri i-ai speria pe frații tăi și chiar pe tine însăți... „Cum așa? Puțin îi pasă de maică-sa? Vai de mine!“ N-ai mai fi pe calea cea dreaptă, fetițo. Iar lumea s-ar răzbuna mai curând sau mai târziu. Sora voastră își cumpănește răspunsul, băieți. Inima ei se supune cu greu anumitor legi. Dar, în cele din urmă, tot acolo va ajunge.

FIICA: Unde adică să ajung?

MAMA: Păi LA MINE, unde? După ce însă vei învăța să mă meriți. Prâslea!

MEZINUL: Da, mamă.

MAMA: Tu mă vrei?

MEZINUL: Te iubesc, mamă.

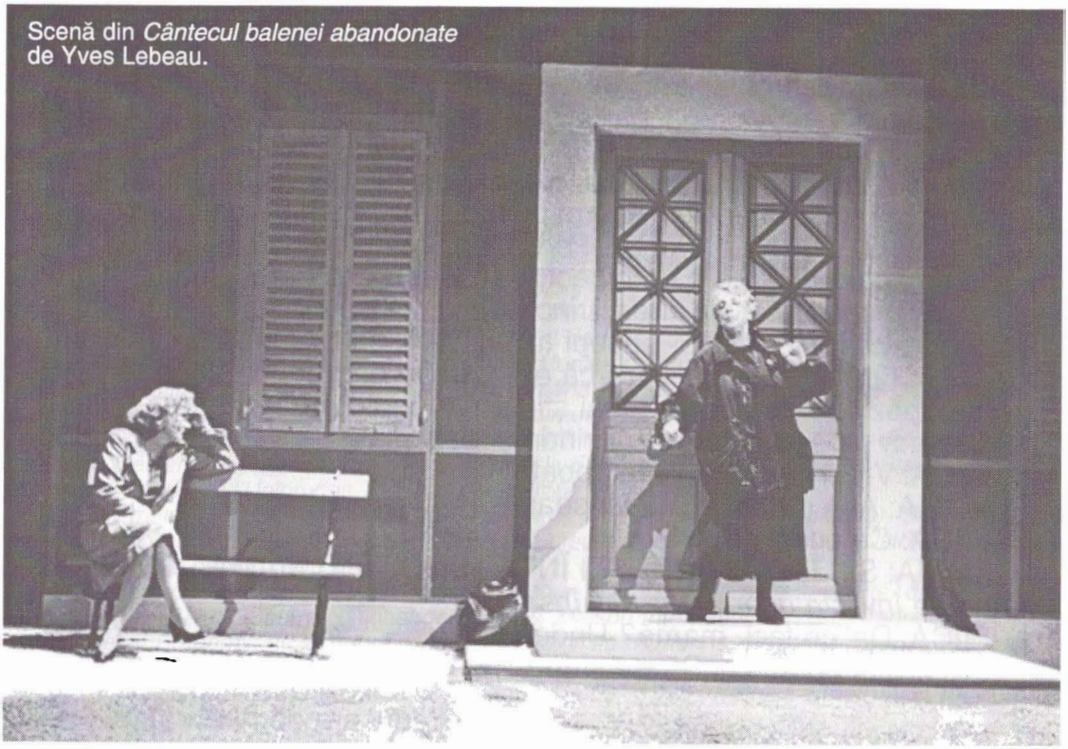
MAMA: Asta-i deja enorm, băiete! Mă răpești, care vasăzică?

MEZINUL: În Australia?

MAMA: Hm, da! De îmbrăcat, măcar, se îmbracă ăia, în insula ta, ca pe la noi pe-aici? Și tu, dragule, primul meu născut, tu ce spui?

FIUL cel MARE: În ultimele luni n-am precupețit, știi doar, să-ți fiu de ajutor...

MAMA: Ce-i drept, sunt ani de când nu l-am mai văzut venind atât de des!



Scenă din *Cântecul balenei abandonate* de Yves Lebeau.

FIUL cel MARE: Și la fel va fi cât vei trăi. Pentru tine, măicuță iubită, voi fi pe veci ceea ce sunt: un Fiu. Astăzi însă locul tău este deja reținut.

MAMA: Buun!

FIUL cel MARE: Ești așteptată.

MAMA: Unde?

FIUL cel MARE: Cum unde? Acolo...

MAMA: Eu nu vorbeam despre „acolo", fiule, ci despre mine.

FIUL cel MARE: Dar e același lucru de azi înainte, gândește-te, mamă...

MAMA: Asta și vreau, nu se vede?

FIUL cel MARE: Și nu te mai juca cu vorbele, situația e gravă.

MAMA: Uite, aici suntem de acord, asta-mi spuneam și eu!

FIUL cel MARE: Dacă era respectat orarul, acum ai fi fost deja în apartamentul ăla...

MAMA: Până la orar aș fi mulțumită ca barem eu să fiu respectată. CINE MĂ VREA? CINE MĂ IA? ... SAU MĂ REFUZĂ? Pe timpuri, după terminarea muncilor și strânsul recoltei, gospodarii nu duceau chiar de îndată calul la abator. Îl lăsau o vreme să pască liniștit pe pajiște, așa ca un fel de decor. Pentru ca, peste ani, ăia micii să-și aducă aminte de el împreună cu alte imagini ale casei părintești. O bătrână are și ea ceva decorativ. Distractiv chiar, la o adică. Mai ales dacă te gândești la sentimentul de singurătate pe care toți îl încercăm în anumite seri...

FIICA: Depinde...

MAMA: De ce?

FIICA: ... de genul...

MAMA: Iar începi cu genul?

FIICA: ... de viață pe care l-ai dus!

MAMA: Tu ești chiar atât de anturată, fata mea? E de datoria ta să pretinzi să-ți fiu restituită... până și de către biroul obiectelor pierdute. Insistă niței! Doar îți aparțin. Cere-ți dreptul! „O vreau pe Mama mea!" Dacă o spui cu sufletul curat, nimeni nu va îndrăzni să mă refuze ție! De altfel ce să mai mergem până acolo? Acum, pe loc, că suntem numai între noi și nu ne știe nimeni, uite, mă dărui ție! Pe viață și pe moarte! A mea, a ta! Alături de tine nu voi mai fi decât un obiect, o masă, un scaun. O mamă aparține fiicei sale în mod atât de firesc, încât în două secunde se și integrează mobilierului casei. FIRESC, pricepi tu? MAMA: este LOTUL fiicei. Cum voi fi mereu în umbra ta, ai să și uiți că exist. Chiar de m-ai da departe de tine, într-un depozit de mobile sau mai știu eu unde, tot m-ai purta neîncetat în minte. Ia-mă repede, fata mea, prinde ocazia înainte să mă fure careva.

FIICA: Vreunul dintre fiii tăi, poate? ...

MAMA: Așa o ocazie, îți dai seama? N-o pierde!

FIICA: Ce ocazie?

MAMA: SĂ-ȚI DOBÂNDEȘTI ÎNTR-UN TÂRZIU MAMA... PE NIMICA!

(Mama se învârte ușor în jurul ei însăși...)

FIICA: Da' ce faci, mamă? Unde te duci?

MAMA: În pădurice. Să mă urinez pe unanimitatea asta a voastră! ...

Traducere de Paola BENTZ-FAUCI

Paola Bentz-Fauci

Absolventă a Institutului de Teatru şi Cinematografie „Ion Luca Caragiale" din Bucureşti, Paola Bentz-Fauci a urmat de asemenea cursuri de psihologie la Facultatea de Filosofie. La Paris, unde se stabileşte din 1973, a fost elevă la „Ecole du Louvre", a făcut un stagiu postuniversitar la „Théâtre de la Cité Universitaire Internationale", condus de André Perinetti, înscriindu-se apoi la o teză de doctorat ciclul III, la Sorbone V - Institute de Recherches Théâtrales, unde va efectua anul de seminarii sub direcţia profesorului A. Tissier.

Debutează ca actriţă în rolul Veronicăi Micle din „Emin şi Veronica", la Teatrul Dramatic din Galaţi, unde este angajată după absolvirea studiilor de actorie.

După stabilirea în Franţa, se consacră traducerii. De teatru, cu prioritate, dar şi de poezie şi proză. Consilier literar la „Entr'Actes"- SACD, membră a Comitetului artistic al Festivalului European de Teatru de la Grenoble şi a Comitetului Programului „Latitudes Latines", Cnie. „Influences" / Théâtre du Rond-Point.

Director artistic al Asociaţiei Culturale pentru un Teatru European „ACTE", conduce proiectul european „LE FRANÇAIS, UN ESPACE DE PAROLE". Este comisarul general al Programului franco-român „FACE À FACE". Se numără printre membrii fondatori ai secţiei române a lui ATELIER EUROPÉEN DE LA TRADUCTION - SCÈNE NATIONALE d'ORLÉANS, coordonator Jacques Le Ny.

A tradus din franceză în română: în jur de 30 de piese de teatru (autori francezi şi belgieni), 4 romane, 7 volume de poezie. Traduceri la editurile „Cartea Românească", Monitorul Oficial, „Minerva", „Eminescu", „Mesagerul" etc., din română în franceză: peste 50 de piese de autori contemporani şi clasici - printre operele acestora din urmă numărându-se şi integrala teatru de ION LUCA CARAGIALE - proză, precum şi câteva volume de poezie. Traducătoarea „Mioriţei" şi a legendei „Meşterul Manole" (în „Souffles"). Apariţii la Editions „Domens", „Cahiers Bleus", „L'Arbre à paroles", Editions de l'Union des Théâtres de l'Europe, Ed. UNESCO.

Este membră: SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), SDGL (Société des Gens de Lettres), ATLF (Association des Traducteurs Litteraires de France), UNITER. Titulară a mai multor burse pentru traducere din partea:

*Théâtre de la Cité Universitaire, Association Européenne pur la liberté de la Culture, Beaumarchais-SACD, Centre National des Lettres, Maison Internationale de la Traduction „Antoine Vitez", Atelier Européen de la Traduction/Scène Nationale d'Orléans, Odéon-Union des Théâtres de l'Europe, UNESCO, si a mai multor premii, printre care: „Benjamin Fondane", **EST**, 1995, „Lucian Blaga", **Festival Internaţional „Lucian Blaga"**, Paris, 1998, Premiul „Teatru" al **Institutului Cultural Român**, 2004.*

Membră de onoare a UNIUNII SCRIITORILOR DIN ROMÂNIA.

GRECIA

Macedonia
Bulgaria
Orestias
Turkey
Drama
Xanthi
Komotini
Kilkis
Serrai
Alexandroupolis
Albania
Edhessa
Thessaloniki
Kastoria
Poliyiros
Veroia
Katerini
Grevena
Ioannina
Kalabaka
Larisa
Volos
Lamia
Aegean
Sea
Levkas
Agrinion
Amfissa
Khalkis
Athens
Korinthos
Pirgos
Piraeus
Tripolis
Navplion
Ionian
Sea
Sparti
Kythion
Crete

Elena LAZĂR

Dramaturgia elenă în perioada postbelică

(scurtă incursiune)

Epoca postbelică a teatrului elen se caracterizează prin prezența paralelă a expresiilor teatrale atât la nivelul scrierii, cât și la nivelul practicii scenice. În paralel cu abordarea academică a Teatrului Național, cu opțiunile timide din spațiul scrierii contemporane grecești și direcția comercială a trupelor de teatru, dominantă este și confruntarea cu practica Teatrului de Artă întemeiat de Karolos Koun. Trupa acestuia constituie cea mai importantă tribună de exprimare a scriitorilor greci ai generației postbelice. Pe scurt, am putea vorbi de două forme diferite de activitate teatrală. Forma preexistentă și dominantă, cel puțin în primele două decenii ale perioadei postbelice și aproape până în perioada dictaturii, se identifică cu prezența comediei grosolane. Forma mai nouă se identifică cu prezența dramaturgilor care debutează de la mijlocul deceniului 1950–1960. Fiecare din cele două forme va fi servită scenic de trupe de direcții diferite în cadrul unei activități teatrale tot mai bogate și tot mai complexe.

Prima generație de scriitori care se afirmă puțin înainte sau puțin după reprezentația cu piesa *Curtea minunilor* de Iakovos Kambanellis în 1957 de către Teatrul de Artă îi include pe Dimitris Kehaidis (*Îndepărtat cântec de jale*, Teatrul de Artă, 1956–1957), Loula Anagnostaki (*Orașul*, Teatrul de Artă, 1964–1965), Vasilis Ziogas (*Peținea Antigonei, A douăsprezecea cortină*, 1962) și Kostas Mourselas (*Oameni și cai, A douăsprezecea cortină*, 1962) și alții. De la sfârșitul deceniului și după aceea se afirmă scriitori care vor reda diferite fațete ale unor fenomene asemănătoare, vor prelucra probleme asemănătoare și se vor referi la valori asemănătoare și, în cele din urmă, vor alcătui noua dramaturgie elenă.

Noile prezențe vor veni aproape în valuri. În perioada dictaturii debutează Pavlos Matesis (*Ceremonia*, Teatrul Național, 1969), Stratis Karras (*Paznicii de noapte*, Teatrul Național, 1969), Petros Markaris (*Povestea lui Ali Retzo*, Teatrul Liber, 1972), Marios Pontikas (*Viziune panoramică a muncii de noapte*, Teatrul Stoa, 1972), Yorgos Skourtis (*Dădacele*, Teatrul de Artă, 1972). În primii ani după schimbarea de regim politic apar pentru prima dată Yorgos Dialegmenos (*Am pierdut-o pe mătușa STOP*, Teatrul Stoa, 1976), Mitsos Efthymiadis (*Protectorii*, Teatrul de Artă, 1976). În anii imediat următori, aproape în fiecare stagiune teatrală se înregistrează o nouă prezență: Yorgos Maniotis (*Patimi*, Teatrul de Stat al Greciei de Nord, 1977), Bambis Tsikliropoulos

(*Subsolul*, Teatrul de Stat al Greciei de Nord, 1977), Manolis Korres (*Azil de bătrâni: Fericitul apus*, Aloni, 1979), Yorgos Armenis (*Măghiranul în prag*, Teatrul de Artă, 1980), Yannis Hrysoulis (*Inaugurarea*, Teatrul Stoa, 1981), Konstantina Vergou (*Nunta Antigonei*, Teatrul Stoa, 1983). Între scriitorii care se afirmă în perioada postbelică și abordează problematizări asemănătoare se numără, desigur, și Yorgos Sevastikoglou, Vanghelis Goufas, Nikos Zakopoulos, ca și Yorgos Hristofylakis, Margarita Lyberaki, Yorgos Hasapoglou, Hristos Doxaras.

Dramaturgia acestei perioade se caracterizează aproape în ansamblul ei prin efortul de a analiza și a prezenta pe scenă fenomene direct sesizabile ale vieții cotidiene.

Noile reprezentații, îndeosebi de la mijlocul deceniului 1980–1990, arată că tendința considerată caracteristică pentru perioada postbelică se deosebește într-o măsură importantă. S-ar putea spune că de la fenomenele direct perceptibile ale vieții cotidiene, dramaturgia trece treptat la prezentarea și examinarea unor fenomene direct perceptibile ale sufletului grec. Operele prezentate în ultimii ani par să se îndepărteze de trăsăturile morfologice ce defineau scrierea dramatică până în 1980 și caută noi expresii. În ultimul val al producției scriitoricești se constată o nouă comuniune de intenții ce mută accentul de la trăsăturile exterioare la expresii ale aventurii interioare ce caracterizează mentalitatea neoelenă și comportamentul grecilor. Ceea ce se caută de-acum nu este transcrierea fenomenelor societății grecești și patologia ei, ci prezentarea căilor interioare și personale ce ilustrează patologia persoanei grecului contemporan.

Aceste noi trăsături presupun și căutarea unei noi tematici. Noile elemente sunt evidente în producția mai recentă a acelor scriitori care au consacrat și au consolidat producția dramatică postbelică, precum Iakovos Kambanellis (*Trupa nevăzută*, Teatrul Național, 1988, *Drumul trece prin năuntru*, Teatrul Experimental al Orașului, 1990, ca și piesele într-un act, *Scrisoare lui Oreste, Dineul, Pasajul Tebei,* care au fost prezentate sub titlul generic *Dineul,* pe Noua Scenă a Teatrului Național în 1993), puțin mai devreme Loula Anagnostaki (*Ecoul armei*, Teatrul de Artă, 1987, și *Diamante și blues*, Trupa Karezi-Kazakos, 1990), Kostas Mourselas (*Cuțit la os*, Măști, 1986), Vasilis Ziogas (*Filoctet*, Teatrul Simeio, 1990), Pavlos Matesis (*Îngrijitor de flori*, Noua Scenă a Teatrului Național, 1990), Yorgos Dialegmenos (*Nu asculta ploaia*, Teatrul Exarheia, 1989), Yannis Hrysoulis (*Accidentul*, Teatrul de Artă, 1990), Dimitris Kehaidis (*Cu forță din Kifisia*, Noua Scenă, 1995). În paralel se distinge și opera dramatică recentă a lui Manolis Korres și a lui Lakis Mihailidis. Noile trăsături sunt evidente și în operele prezentate atât la sfârșitul deceniului, cât și la începutul celui următor de către noi debutanți precum Andreas Staikos (*Clitemnestra*, Teatrul Epohi, 1987 și 1993, Teatrul Atic, 1990), Periklis Korovesis (*Tango Bar*, Teatrul Scena, 1987), Roula Gheorgakopoulou (*Ne distrăm noaptea*, Oglinda, 1987),

Maria Laina (*Realitatea e-ntotdeauna aici*, Teatrul de Artă, 1990), Panayotis Mentis (*Play Mobil*, Teatrul de Artă, 1993).

Schimbarea tematicii și a direcțiilor ce definesc imaginea scrierii dramatice grecești confirmă cu prisosință vitalitatea scenei grecești. De la mijlocul deceniului 1980 se constată că similitudinea inițială în problematizări a scriitorilor și în tematica operelor lasă definitiv locul unei mari varietăți.

Noile opere ale lui Iakovos Kambanellis (*În țara Ibsen*, Scena Experimentală de Artă, 1997, ca și alte opere precum *O comedie* și *Ultimul act*, care vor fi jucate în stagiunea 1997–1998), ale lui Pavlos Matesis (*Spre Elefsina*, Teatrul Național, 1995, și piesa inedită *Vuietul*, 1996), ale lui Vasilis Ziogas (piesa inedită *Ifigenia*, 1996, și *Bing Bang*, ce va fi jucată de asemenea în stagiunea 1997), Loula Anagnostaki (*Cerul roșu ca focul*, Noua Scenă a Teatrului Național, 1998), ca și ale mai tinerilor Yannis Hrysoulis (*Întoarcerea lui Che*, jucată în 1997), și Panayotis Mentis (*Anna, am spus*, Stoa, 1995) constituie o scriere interesantă și polimorfă ce va diferenția substanțial evoluția teatrului elen contemporan.

Cu cât ne apropiem de sfârșitul secolului 20, constatăm o tot mai mare varietate ce se datorează unei interesante explorări la toate nivelurile scrierii teatrale, care are legătură directă cu o abordare tot mai personală a teatrului de către scriitori. Dacă în anii anteriori pot fi identificate puncte de problematică comună între dramaturgi, la sfârșitul secolului scrierea se caracterizează prin promovarea și revendicarea elementului aparte, inedit. Pe scenele trupelor ce funcționează după începutul deceniului 1990 vor fi jucate un mare număr de noi opere ale unor debutanți care nu pot fi încadrați cu ușurință într-un curent comun. Între acești scriitori se numără Akis Dimou (*... și Julieta*, Scena Experimentală de Artă, 1995), Dimitris Dimitriadis (*Începutul vieții*, Teatrul Amore, 1995), Thodoros Grampsas (*Exact treizeci de ani*, Teatrul de Artă, 1995), Lenos Hristidis (*Frumoasă față*, Noua Scenă a Teatrului Național, 1996), Mihalis Virvidakis (*Cu Națională la mai mare*, Teatrul din Strada Cicladelor, 1997), Elena Penga (*Vals Excitation*, Teatrul Amore, 1997), Sofia Dionysopoulou (*Înnoptare*, Teatrul Tehnohoros, 1999), care vor contribui prin operele lor la configurarea unui peisaj încă și mai complex, ce asigură o și mai mare polimorfie.

Practica de scenă se află în Grecia într-o fază în care sunt necesare revizuiri scenice ale operelor mai vechi, care vor urmări să dea o altă dimensiune imaginii scenice familiare. În paralel, tot mai numeroasele reprezentații ale noilor opere identifică noi probleme și impun noi condiții de dezvoltare a teatrului. La începutul secolului 21 ne permitem să constatăm că repertoriul dramatic elen contemporan constituie un corpus în vibrație continuă, în permanentă evoluție, sensibil nu numai la specificitățile realității grecești, în dialog cu trecutul, dar și în dialog cu direcțiile mai noi ale scrierii europene.

DIMITRIS DIMITRIADIS

Născut în 1944 la Salonic, cu studii de teatru şi cinematograf (1963–1968) în Belgia, la Bruxelles, Dimitris Dimitriadis s-a afirmat ca o personalitate complexă: dramaturg, prozator, poet, traducător. Debutul

timpuriu, la vârsta de 21 de ani, în teatru (piesa *Prețul revoltei pe piața neagră*, scrisă în anii 1965–1966, a fost pusă în scenă la Paris în 1968 de cunoscutul regizor francez Patrice Chéreau), a fost urmat, după o perioadă de tăcere de zece ani, de debutul, la sfârșitul deceniului 8, în proză (cu volumul *Mor ca o țară*, 1978, scenarizat ulterior) și în poezie (*Liste 1–4*, o unitate poetică publicată în 1980; în 2001 a ajuns la *Liste 10–12*). În paralel se ocupă cu traducerea, preferințele sale mergând spre nume mari din diverse spații culturale (cu predilecție din cel francez). Pe lista sa de traduceri figurează autori precum Maurice Blanchot, Jean Genet, Balzac, dar și dramaturgi (Tennessee Williams, Molière, Shakespeare, Euripide, Eschil). Deși cultivă concomitent trei genuri literare, marea pasiune rămâne teatrul, creația dramatică fiind cea care „l-a propulsat" în exterior: trei piese jucate pe scene pariziene (una, monologul *Lithi/Uitarea,* chiar la două teatre diferite, în 1998 și 2001), o alta tradusă și editată la Paris (2002), alte două reprezentate în Italia, la Florența (2003). Destule piese au fost puse în scenă și în Grecia, deși, după cum mărturisește, are încă un „portofoliu" de vreo zece piese inedite. Anul 2003 pare unul bogat în succese: pe lângă spectacolul parizian (cu piesa *Mor ca o țară*) și cele două de la Florența (cu piesele *Mor ca o țară* și *Amețeala vitelor înainte de tăiere*), la Teatrul de Sud din Atena are loc premiera cu piesa din care reproducem câteva fragmente.

Anul 2003 va rămâne probabil în biografia literară a scriitorului Dimitris Dimitriadis ca un an cu succese de palmares. În paralel cu spectacole la Paris și la Florența, jucându-i-se acolo „piese de rezistență", are loc și la Atena, în „Balconul" Teatrului de Sud, premiera piesei *Soluții la solicitudini similare*, în regia lui Yorgos Lanthimos. Concomitent, piesa este publicată la Editura Anatolikos din Capitală.

Piesa – al cărei titlu ciudat cu siguranță nu miră pe spectatorul sau lectorul pieselor lui Dimitriadis, obișnuit cu astfel de titluri cel puțin derutante – are trei personaje, iar cele trei cuvinte din titlu [în greacă *Diadikasies Diakanonismou Diaforon* / textual*: Proceduri de reglementare a diferitelor (probleme)*] caracterizează, fiecare, după propria mărturie a autorului, unul dintre cele trei personaje. Lina, Tony și Mona – două tinere femei cu un bărbat între ele, eternul măr al discordiei din „eternul triunghi", cu probleme care par știute și răsștiute de noi toți, care se întâmplă la tot pasul în jurul nostru, dar care, așa cum sunt surprinse de privirea necruțătoare a dramaturgului din Salonic, parcă le-am întâlni prima oară. Dacă în genere la auzul sau lectura unor astfel de întâmplări se zâmbește condescendent, în piesa lui Dimitriadis această relație în trei capătă note de un tragism

ce ating granițele absurdului. Povestea de iubire dintre Tony și Mona ar fi curs poate neted și lin, dacă Mona n-ar fi avut proasta inspirație să-și trimită iubitul la cea mai bună prietenă a ei, Lina, pentru a obține și „avizul" acesteia. Dacă la început Tony și Lina se antipatizează puternic – și amândoi își destăinuie antipatia reciprocă Monei –, încet-încet, Lina reușește, cu vorbele-i insidioase și otrăvite, să infiltreze în cuplu sămânța zâzaniei și a îndoielii. „Atacat" pe ambele fronturi, cuplul cedează treptat. Cei doi se suspectează tot mai mult, se înstrăinează, se gelozesc unul pe celălalt. Până când, brusc, în mintea lui Tony intervine „iluminarea": Lina de fapt pe el îl iubește, iar el nu e străin de sentimentele ei. După scene în care oscilează între cele două (ambele beneficiază de declarații de dragoste, una mai înfocată decât alta), Tony se simte prins în cursă. De gelozie, Lina își dorește sfârșitul („Doar ideea sfârșitului mă face să pot îndura tot! O, SFÂRȘITUL!"), Mona, zdrobită („Zilele trec fără să treacă"), nu vrea decât să doarmă la nesfârșit, Tony se simte incapabil să aleagă între cele două bolnave de dragoste pentru el, ca „suferinde de cancer". În ultima treime a piesei are loc o „partidă" sălbatică de amor în trei, cu violențe devoratoare și istovitoare tandreți. Acest punct culminant însă e depășit imediat de un altul: șase scene în care Mona o împușcă pe Lina, Lina pe Tony, Tony pe Mona, Mona pe Tony, acesta pe Lina, Lina pe Mona. Este vorba de acte simbolice, care se petrec probabil în vis: personajul se află în dormitor, „atacatorul" intră și trage cu pistolul de mai multe ori, descărcând-și, o dată cu gloanțele, și povara de pe suflet. În ultima scenă, a 41-a, și cea mai amplă, pe care cititorul român are prilejul s-o parcurgă în întregime, personajele sunt ispitite să pună în faptă ce se întâmplase în vis. Pe rând, Lina și Tony sunt pe punctul de a ucide. Pistolul dintre ei este un pretext ca fiecare să relateze o poveste. Cele trei povești sunt felii de viață dure, cutremurătoare prin absurdul lor, ca și piesa care se încheie cu acceptarea resemnată de către personaje a destinului lor paradoxal.

Cea mai recentă piesă a dramaturgului, prozatorului și poetului Dimitris Dimitriadis a avut norocul să fie și reprezentată și editată în același an. Deși nu cunoaștem ecoul înregistrat de spectacolul jucat pe scena ateniană, lectura textului este la fel de zguduitoare și șocantă, cum probabil a fost și reprezentația. Piesa confirmă încă o dată opinia criticilor dramatici că ne aflăm în fața unui autor care nu se lasă ușor încadrat în curente sau modă, un autor de o originalitate aparte, într-o literatură care nu și-a spus încă ultimul cuvânt în teatru. Dacă creația dramatică neoelenă a fost un capitol mai puțin răsfățat al istoriei literare, dacă, destulă vreme, după explozia cretană din secolul 17, puține au fost florile cu adevărat rare din repertoriul

național, în ultimele decenii ale secolului 20 asistăm la o febrilă perioadă de căutări soldate cu rezultate adesea surprinzătoare. Puțini autori dramatici greci au reușit să treacă granița țării lor, iar faptul că scriitorul din Salonic are deja la activ câteva piese jucate în străinătate este, credem, revelator.

Cu un titlu sec, împrumutat din limbajul juridic, fără vreo legătură cu conținutul, piesa are o impecabilă structură arhitectonică, ce iese mai bine la lumină pentru lector decât pentru spectator. Cele 41 de scene se derulează ametitor, sacadat, ca respirația unui bolnav. Bolnave sunt și cele trei personaje ale cărții, care ar putea fi greci sau orice altceva. Nu există elemente de decor sau referințe din care să se poată deduce cărui spațiu cultural sau etnic aparțin Mona cu iubitul și amica ei. Chiar și decorul din ultima parte a piesei – un apartament de bloc sau dormitoarele celor trei – sugerează, prin neutralitatea lui, că „acțiunea" la care asistăm se poate derula oriunde. „Acțiune" care înseamnă în cazul de față „nonacțiune". Viața „clandestină" pe care o duc cei trei îi împinge la o biciuire și exacerbare a sentimentelor, la o exasperare ce depășește orice limite. Absurdul și iraționalul relației dintre cei trei îi împing la acte disperate, la căutarea de soluții care nu se dovedesc eficiente. În zadar vor încerca cei trei să iasă din propria piele. Condamnarea, pedeapsa lor e să trăiască veșnic cu amenințarea unui pistol la tâmplă. Este soluția ce le pare cel mai la îndemână pentru a-și rezolva problema de fapt insolvabilă.

Impresionează în piesa lui Demetriadis în primul rând structura arhitecturală atent gândită. Dacă în prima parte personajele apar pe scenă doar două câte două, dar subiectul conversației lor este personajul absent, în miezul piesei asistăm la monoloage în care cei trei își strigă deznădejdea, pentru ca, în ultima treime, cei trei să se contopească într-unul, să se distrugă, să se omoare, să revină în infernul vieții din care au încercat să scape. Impresionează de asemenea limbajul, uneori sec, alteori năvalnic, ca și structura fiecărei replici, de la cele formate dintr-un singur cuvânt (de obicei „nu" sau „da") până la tiradele din monoloage în care eroii își descriu șovăiala sentimentelor și „împleticeala" firii lor sau la istoriile relatate din experiența lor. Propoziții scurte înșirate unele sub altele, ca-ntr-un poem („ceea ce constituie demnitatea teatrului este poeticul", spune Dimitriadis), fraze rămase în suspensie, pe care cititorul sau spectatorul le pot completa cum doresc.

Piesă complexă, cu multiple resorturi, ale cărei chei se află în confesiunea scriitorului: „Plasarea destinului pe scenă, iată un lucru care mă fascinează. A manipula un pic ceea ce se cheamă viață".

Elena LAZĂR

Întâlnire cu un vulcan

– interviu –

Thierry Vila: *Ați tradus Genet, Beckett, Bataille, Molière, Blanchot, Nerval, Duras... Este vorba oare de o poveste de dragoste cu limba franceză?*

Dimitris Dimitriadis: Ador această limbă. Franceza este pentru mine ca o primă limbă. Mi-am făcut studiile în franceză la colegiu, apoi, în 1963 m-am dus la Bruxelles, la ENSAS, unde am exersat franceza. Între 1968 și 1971, m-am stabilit la Paris. În 1970, am început traducerea *Spațiului literar* al lui Blanchot și tot aici a fost debutul muncii profesionale de traducere cu *Notre-Dame des fleurs* a lui Jean Genet.

T.V.: *N-ați fost tentat să traduceți din cealaltă direcție, din greacă spre franceză, îndeosebi propriile texte?*

D.D.: Prima mea piesă, *Prețul revoltei pe piața neagră*, am scris-o direct în franceză. Apoi am tradus-o în greacă. Dar traducerea propriilor texte din greacă în franceză ridică dificultăți imense. Acest lucru mă pune în postura foarte inconfortabilă de a-mi judeca propriul text. Este o teamă... foarte profundă. Intervin cu plăcere pe o primă versiune făcută de altcineva. Etapa asta prealabilă mă protejează foarte probabil...

T.V.: *Primul dvs. text,* Prețul revoltei pe piața neagră, *a fost pus în scenă de Patrice Chéreau în 1968. Ce amintiri păstrați din această experiență?*

D.D.: Amintiri pline de măreție. Nu-l cunoșteam pe Chéreau decât după faima sa. Mă aflam la Bruxelles și un prieten m-a sfătuit să-i trimit piesa. Scrisă în 1965, era ca un fapt premonitoriu: un cuplu regal vizitează un teatru unde o trupă de universitari montează Shakespeare. Afară, manifestații ale studenților. Unul dintre ei este ucis. Manifestanții năvălesc în teatru. Regina este considerată răspunzătoare de moartea studentului. Chéreau mi-a răspuns în scris: fusese „agățat" de text, ceea ce, afirma el, nu i se întâmpla prea des. L-am cunoscut în aprilie 1968. Piesa a fost montată foarte repede, în toiul evenimentelor din mai. Acest lucru a însemnat pentru mine un moment foarte puternic, până-ntr-atât încât mi-au trebuit mai mulți ani pentru a scăpa de text și de experiența trăită pentru a le depăși. Tocmai în acest moment am început să traduc pentru a scăpa de vid, după spectacolul extrem de novator al lui Chéreau. Eram ca paralizat. Textul ăsta a fost pentru mine ca o naștere, eram total uluit.

T.V.: *Bernard Dort vorbește într-adevăr de acest spectacol ca de unul dintre cele mai izbutite ale lui Chéreau, pe vremea când era directorul Teatrului Municipal din Sartrouville. Vorbind de* Prețul revoltei, *Chéreau spunea: „Spectacolul acesta ce descrie moartea unei anumite forme de teatru pune pe tapet necesitatea de a găsi altceva, poate o nouă întrebuințare a teatrului" (Bernard Dort,* Patrice Chéreau sau capcana

teatrului, *în* Teatru real, *Seuil, 1971). Dar dvs. cum ați ajuns să scrieți teatru?*

D.D.: Acest lucru a avut caracterul unei iluminări, un act fizic, aproape un extaz. Încă din tinerețe mă atrăgea teatrul. Primul meu impuls a fost să scriu teatru, dar asta n-a fost o reușită. Eram prea influențat de teatrul american, de realismul poetic al lui Tennessee Williams. Sunt un autor ale cărui piese sunt rar jucate în Grecia. Mă aflu în opoziție cu scriitura care a dominat în a doua jumătate a secolului 20, marcată, în cea mai mare parte, de un fel de realism social. Am scris vreo douăsprezece piese, inedite, dar e adevărat că foarte greu accept să dau textele mai departe. Până la *Amețeala vitelor înainte de tăiere* am scris piese de format mare. Aș putea numi această primă perioadă a teatrului total. Limba ocupă aici un loc esențial. Piesele sunt polivalente, mitice, cu zeci de personaje, iar montarea lor este foarte dificilă. Dar nu vreau să mă limitez la o singură formă. După *Vertij* am scris piese mult mai ușor de pus în scenă. Am obiceiul să lucrez la mai multe piese în același timp. Plasarea destinului uman pe scenă, iată un lucru care mă fascinează. A manipula un pic ceea ce se cheamă viață...

T.V.: *Revendicați locul demiurgului?*

D.D.: Dumneavoastră ați spus-o... Nu, există în mine o foarte puternică presiune interioară, care devine uneori insuportabilă, ceea ce duce la „producerea" acestui gen de text. Mă refer aici la un fapt care nu se întâmplă decât femeilor.

T.V.: *Apropo de* Vertijul vitelor înainte de tăiere, *s-ar putea evoca aici Eschil, Sofocle, Euripide,* Atrizii... *Ce legătură aveți cu tragicul?*

D.D.: Aveți dreptate să evocați lumea tragică, dar punctul de plecare al acestui text este cu totul altul. Este vorba de fapt de *Cartea lui Iov.* Era un text care exercita asupră-mi o puternică atracție poetică și care punea problema esențială a omului fără Dumnezeu. Iov pierde totul după ce a avut totul. Voiam să dau propria-mi reflexie asupra condiției umane. Este vorba, așadar, de o răsturnare a *Cărții lui Iov.* În timp ce în *Cartea lui Iov* răspunsul la această problemă este Dumnezeu, în piesa mea răspunsul este „nimic". Destinul nu poate primi nici o explicație. Legătura cu lumea *Atrizilor* era mai mult subconștientă.

T.V.: *Să ajungem la piesa* Mor ca o țară.

D.D.: Textul acesta are într-un fel legătură cu o redescoperire a scriiturii. A ieșit după o lungă tăcere de zece ani.

T.V.: *În cei zece ani de non-scris, ce-ați făcut?*

D.D.: Traducere. Ea m-a salvat, căci absența scrisului era cumplită. Eram copleșit de vid. *Mor ca o țară* înseamnă sfârșitul tăcerii și al vidului. Am scris-o în cel mult zece zile. A fost o explozie a întregii mele ființe după o lungă perioadă de sterilitate și de incapacitate totală de a scrie. Ceva prindea contur în interiorul meu. Era un flux ce nu putea fi stăvilit și m-am oprit până la urmă doar pentru că era vorba de o comandă ce nu putea depăși douăzeci de pagini. Între plăcere și suferință. Cele zece zile au fost fizic dureroase. A fost într-adevăr o redescoperire a scrisului.

T.V.: *Care este sensul subtitlului* Proiect pentru un roman?

D.D.: Înainte de a scrie acest text, adică spre sfârșitul anilor '70, am avut proiectul unei lucrări foarte importante pe care am intitulat-o *Anthropodia.* Douăzeci de ani mai târziu, această lucrare iese în sfârșit la lumină, pentru că primele două volume sunt în curs de apariție și lucrez în prezent la redactarea următoarelor trei. *Mor ca o țară* este un fragment din această operă, cu atât mai mult cu cât terminând-o, potrivit comenzii primite, am avut sentimentul profund al lucrului neîmplinit.

T.V.: *În momentul scrierii aveați în vedere dimensiunea teatrală a textului?*

D.D.: Nu, câtuși de puțin. Dar piesa a fost jucată pe scena greacă de trei ori de la apariție, ultima montare având loc sub forma unei ceremonii cu vreo cincisprezece personaje...

T.V.: *Care era starea dvs. de spirit în momentul scrierii?*

D.D.: În acel moment situația în Grecia era mai degrabă una optimistă. Dar eu bănuiam o stare latentă de boală, o tristețe care nu se vedea cu ochiul liber. Toată lumea era animată de speranță... Cu toate acestea eu aveam presentimentul unui lucru ascuns sub aparența stării de bine, o stare permanentă de nefericire. Textul acesta are o dimensiune arhetipală, în sensul în care este descrisă aici o situație permanentă a umanului.

T.V.: *De ce această tăcere de zece ani? V-ați aflat, cred, în afara Greciei, din 1968 până în 1971?*

D.D.: M-am întors în Grecia pentru a satisface serviciul militar sub dictatură. Eram într-o stare de spirit foarte dificilă. Când Yannis Xenakis a sosit în Franța, i-a spus lui Olivier Messiaen că „nu mai exista nimic". Voia să spună că ieșise din neant. A fost același lucru și pentru mine. Aveam sentimentul acut că sunt o nulitate, că nu mai pot să scriu nimic, niciodată. Nu am altă explicație de dat acestei stări de lucruri. Nu eram gata să scriu. Trebuia să trec prin această tăcere...

T.V.: *Aveați dorința de a scrie?*

D.D.: Da, firește, am ținut un jurnal... aveam și traducerea... mă aflam, cum se spune, într-o stare prenatală.

T.V.: *Avea oare legătură cu situația politică a acelei epoci?*

D.D.: Da și nu. Era foarte greu..., dar adevăratul motiv se afla la un nivel foarte profund și personal. De altfel, căderea coloneilor a avut loc în 1974, iar mie mi-au trebuit încă patru ani pentru a putea scrie. Nu, cred că-i vorba mai degrabă de o sterilitate organică. Ceva care are de-a face cu o stare a trupului, o stare fizică a scrisului sau non-scrisului.

T.V.: *Totuși, ați scris prima piesă în 1965. Iertați-mă că insist, dar de ce această pană subită?*

D.D.: Povestea cu *Prețul revoltei pe piața neagră* n-a avut urmare, pentru că de fapt nu eram copt. Am întâlnit oameni în jurul lui Patrice [Chéreau]: Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Vincent..., dar eram incapabil să exploatez acest succes. Nu eram pregătit pentru asta. Privind în urmă, acum știu că am pierdut probabil, cum se spune, o ocazie. Dar era inevitabil... Am acordat întotdeauna primul loc scrisului. Aș fi fost incapabil

să camuflez tăcerea și sterilitatea mea doar prin relații mondene. Până și azi scrisul este centrul vieții mele. Dacă nu scriu, dacă o carte sau o lucrare nu se înscrie în cotidianul meu, nu știu ce m-aș face. Restul îmi apare ca o manevră de supraviețuire socială. Pe un plan mai profund, absența scrisului înseamnă moarte.

T.V.: *Cum priviți astăzi acest text?*

D.D.: Găsesc că-i un text condamnat să nu-mbătrânească. El nu descrie o situație exterioară, am vorbit despre asta mai înainte. A izvorât dintr-un strat foarte profund... personal și care mă depășește totuși. O permanență...

T.V.: *Se pare însă că, după ce v-ați impus această tăcere, ați avut o producție literară bogată: în afara textelor dramatice la care spuneți că lucrați în paralel, ați evocat mai înainte venirea a ceea ce pare să se anunțe ca marea dvs. operă,* Anthropodia. *Ați putea să ne vorbiți mai pe larg despre ea?*

D.D.: Și această lucrare are un subtitlu: *Mileniul neterminat.* Proiectul de plecare este irealist. Este o comandă pentru o mie de cărți. E un proiect ce depășește cu mult capacitățile unei vieți de om. M-am limitat așadar la zece volume. Totul e deja construit și toate volumele sunt, mai mult sau mai puțin, începute. Dar este un proiect nebunesc. O sfidare a posibilităților umane...

T.V.: *Despre ce-i vorba?*

D.D.: Asta privește creativitatea omului. Ideea centrală este că această creativitate se află la urma urmei la limită. Esența vieții este axată pe lucruri mărunte. Este un proiect împotriva micimii. Omul trebuie să-și depășească propria natură. Este un proiect care cere omului să pretindă mai mult de la el însuși. Dar este totodată o propunere făcută cititorilor de a prelua motivul și a continua lucrarea. Pe moment, sarcina îmi revine. Literatura, ideea mea fixă, este un lucru extraordinar de pretențios, care se situează în vârful creației umane. Musil, Mann, Proust, pentru a nu da decât câteva nume. A reda omului demnitatea prin intermediul cuvintelor. Este o utopie, acolo înăuntru, sunt conștient de asta. Dar dacă-i o promisiune, nu-i o promisiune fără obiect. Literatura are puterea de a crea acest obiect.

T.V.: *Yannis Kokkos vorbește despre dvs. ca despre cineva „la limita de a mărturisi". Poate s-ar putea spune și „la limita sinelui". Este o scriitură la limite, la hotare. Care sunt prăpastiile pe marginea cărora mergeți?*

D.D.: Când scriu, sunt, cum se spune, „călare pe situație". O situație în timpul căreia scrisul mă conduce. Este limba, specificul ei, istoria limbii care creează această situație.

T.V.: *Să fie cumva vorba de memoria limbii grecești?*

D.D.: Da. Nu eu gândesc, ci limba. Este o situație extremă. Acolo există întotdeauna un risc.

T.V.: *Cuvântul vă însuflețește în acele momente?*

D.D.: Da, sunt prins de asta, într-un anumit fel sunt posedat.

T.V.: *Ceea ce reinventați din dvs. înșivă în scris permite elementului autobiografic să fie exprimat mai ușor?*

D.D.: Da, dar în sensul în care biografia se creează în momentul scrisului. Există lucruri pe care nu le cunoști decât în acel moment. Sunt conștient că e vorba de o ofrandă a mea, dar asta n-are nimic de-a face cu buletinul de identitate. Asta se petrece la nivelul limbii. Te descoperi, iar această descoperire este sublimată prin scris. Viața devine o a doua viață. Descoperi o nouă față a ta. Toate aspectele vieții personale și ale vieții cotidiene pot avea legătură, scrisul este totalitar, el vrea să absoarbă pentru a ilumina și a face să se vadă tot. Este în joc ceea ce aparține vieții personale, dar transformându-l profund în sensul unui adevăr al tău. În acest text vorbesc despre mine, dar într-un sens sublimat de scris.

T.V.: *Este o alchimie literară?*

D.D.: Da, este o punere în scenă, este o transpunere pe alt plan a vieții personale. De vină e scrisul.

T.V.: *Responsabilul?*

D.D.: Da, responsabilul. Scrisul este un mare regizor.

T.V.: *Cum trăiți în Grecia de azi?*

D.D.: A! Este o întrebare la care nu-mi face plăcere să răspund. Trăiesc foarte retras, nu sunt recunoscut pe stradă, păstrez distanță față de cotidian. Este un mod de a mă proteja, dar mă simt extrem de vulnerabil și de aceea trebuie să fac eforturi pentru a mă proteja. Cu toate astea, tot ce scriu este înrădăcinat în realitatea cotidiană. Mă consider un scriitor realist.

T.V.: *Ar fi același lucru dacă ați trăi altundeva decât în Grecia?*

D.D.: Da, sigur. De fapt, scriind nu fac decât să-mi asum poziția scriitorului de astăzi: cel care trebuie să plătească cu propria persoană pentru tot ce se întâmplă în jurul său.

T.V.: *Nu este o poziție un pic cam prea... mesianică?*

D.D.: Este un mesaj. Dar această postură mai mult profetică decât mesianică nu o leg de personalitatea scriitorului, ci de însăși natura artei sale. Arta este profetică. N-am crezut niciodată în promisiuni, fie ele ale lui Dumnezeu sau Marx. Motivul profund al scrisului meu este finitudinea: aici nu există nici o iluzie, nici umană, nici mondenă.

T.V.: *Nici măcar sacră sau religioasă?*

D.D.: Nu, de nici un fel. Sacrul se situează la nivelul creației umane.

T.V.: *Literatura este divinitatea?*

D.D.: Aș putea răspunde da. Dacă există Dumnezeu, acesta este arta.

T.V.: *Ce așteptați de la teatrul de azi?*

D.D.: Aș vrea ca teatrul să-și regăsească dimensiunea de măreție, ca minimalismul ambiant să înceteze. Cred în teatrul poetic, cred în exigență și în complexitate.

T.V.: *Trebuie să sperăm într-un limbaj teatral?*

D.D.: Cred că-i o necesitate. Scena este o altă lume care ne dă posibilitatea să recreăm lumea. Ceea ce constituie demnitatea teatrului este poeticul. Oricât de dependent ar fi de real, teatrul trebuie să-l depășească.

Thierry VILA

Soluții la solicitudini solidare

– extrase –

PERSONAJELE: – LINA
– TONY
– MONA

SCENA 1 (*Lina, Tony*)

LINA: Mă bucur că te cunosc. Mona mi-a cerut asta. Îmi pare rău c-a trebuit s-o amânăm de-atâtea ori.

O iubesc tare mult.

A insistat să te cunosc. Mi-a vorbit de tine din prima clipă. Și eu voiam să te cunosc. E tare îndrăgostită de tine.

Nu știu din ce motiv a insistat atât de mult să te-ntâlnesc. Poate vrea să împărtășească sentimentele ei pentru tine cuiva în care are încredere. Asta trebuie să fie.

Mi te-a descris de-o mie de ori. Cred că nu corespunzi întru totul descrierilor ei. Cred că ești mai bun. Nu știu dacă ți-a vorbit despre mine. Precis a făcut-o. N-am habar ce ți-a spus. Pot doar să-mi închipui. Mai bine nu. Suntem prietene foarte apropiate. Nici ea, nici eu n-avem alte prietene mai apropiate. Ne spunem totul una alteia. Știu toată viața ei și ea pe-a mea.

Mi-a spus totul despre relația voastră. Nu vrea să te piardă. O ține întruna cu asta. Că nu poate exista fără tine și se teme să nu te piardă. Nu știu de unde-i vine teama asta. Poate tu i-o provoci fără să vrei. Sau o faci dinadins. Poate e iubirea nebună ce ți-o poartă. Patima ei. Cred că de-aia a ținut morțiș să te văd. Ca să-și astâmpere temerile. De la întâlnirea noastră așteaptă o confirmare a sentimentelor tale față de ea. Dragostea ta. Dorința ta.

Sper că o să fii și mai atașat de ea după-ntâlnirea noastră. Poate.

O înțeleg. Înțeleg cum gândește.

Nu ești omul care i se potrivește. Sunt sigură că nu ești. Mi-am dat seama de cum te-am văzut. De cum ai intrat și te-am văzut, am înțeles că nu ești omul care i se potrivește Monei.

Cred că trebuie să pleci din viața ei. Dacă rămâi, îi faci un mare rău. Trebuie să pleci.

E tare-ndrăgostită Mona, dar a făcut o mare greșeală. Și n-a înțeles dimensiunea acestei greșeli. Să n-o mai vezi. Să nu mai apari în fața ei. Dispari din viața ei.

SCENA 2 (*Tony, Mona*)

TONY: Nu mi-a făcut deloc o bună impresie. Abia așteptam să plec. Din prima clipă când am văzut-o mi-am dat seama. Niciodată nu m-am simțit atât de prost. Din prima clipă mi-a inspirat ceva rău. O răutate îngrozitoare. De parcă m-ar fi cunoscut și m-ar fi urât de mult timp.

Nu știu din ce motiv, dar sunt sigur că nu mă-nșel. Mă urăște. Sunt sigur de asta. Mi se pare tare urâtă.

Cum am ieșit în stradă, am vomat. Cât timp îmi vorbea, îmi venea să vomit, dar m-am abținut. M-a-mbolnăvit.

N-am mai văzut o femeie atât de urâtă.

Am umblat multă vreme pe străzi fără să știu pe unde merg. Eram tare scârbit. De parc-aș fi înghițit cine știe ce porcărie. Mi-au trebuit multe ore să-mi revin.

Nu vreau s-o mai văd.

Mi-a inspirat ceva foarte rău. Mă privea-ntr-un fel de parcă mi-ar fi spus: „Ești un nimic". Niciodată n-am văzut atâta dispreț într-o privire. Și-atâta aroganță pe buze. M-a făcut într-adevăr să mă simt un nimeni. În felul în care mă privea mă năucea. Nu știu de ce. O voia însă, asta voia, să mă facă să mă simt un nimic, un nimeni.

Credeam că acolo pe loc, în fața ei, o să-nnebunesc.

Mă dusesem la ea în cea mai bună dispoziție. Și eu voiam s-o cunosc. Nu aveam nici cea mai mică intenție negativă.

Nu m-așteptam la una ca asta. Nu mi s-a mai întâmplat. Mă privea ca și cum ar fi vrut să mă facă să-mi văd eul gol. Să-l văd așa cum nu l-am văzut niciodată. Asta voia. Nu știu de ce. Nu pot să pricep și pace.

SCENA 3 (*Mona, Lina*).

MONA: Nu era doar tulburat, ci mult mai mult.

Dar ce i-ai spus?

Părea terminat.

Îmi vorbea întruna de privirea ta. Eu îți cunosc privirea, dar Tony n-a suportat-o.

Ce ți-a făcut de l-ai privit așa?

Nu mă simt bine cu ceea ce s-a-ntâmplat. Mă așteptam la cu totul altceva.

M-am înșelat. Eram sigură că se va-ntâmpla contrariul. A doua oară o să meargă totul strună. O să fiu și eu de față. Poate am greșit că v-am lăsat singuri. Trebuia să fi fost și eu cu voi. A doua oară o să fiu și eu cu voi.

SCENA 41

(Spațiul cu uși mari care dau spre balcon. Întuneric. Lumina de la două abajururi se întărește încet-încet și, la un moment dat, se oprește. În trei fotolii stau Mona, Tony și Lina. Între ei, o măsuță joasă. Pe măsuță, un pistol).

MONA: Nu.

LINA: Nici eu.

MONA: Nu există motiv.

TONY: Absolut nici unul.

MONA: Nu, niciodată.

LINA: N-o vrem. Nu-i așa, Tony?

TONY: Da. Suntem bine.

LINA: Nu-i nevoie. Suntem foarte bine.

MONA: N-o să stricăm asta. Nu-i așa, Tony?
TONY: În nici un caz.
MONA: Niciodată.
LINA: Niciodată.
(*Tăcere.*)
LINA: Chiar și dac-o vrem.
MONA: N-o vrem, Lina.
LINA: Nu, n-o vrem. Dacă însă...
(*Tăcere.*)
MONA: (*Către Tony*) Nu te mai uita la el.
TONY: Ce dacă? Mă uit, doar atât.
MONA: Nu atât de mult. Te uiți prea mult. Nu atât de mult.
TONY: Îmi place să mă uit la el. Și voi vă uitați. Toți numai la el ne uităm.
MONA: Nu, eu mă uit și la tine, și la Lina, nu numai la el.
TONY: Nici eu nu mă uit numai la el. Mă uit și la tine, și la Lina.
LINA: La noi însă nu te uiți cum te uiți la el.
TONY: Voi nu sunteți ce-i el. El e el.
LINA: Adică ce?
TONY: Așa cum stă pe masa goală. Singur. Așa i se vede forma desăvârșită. Reiese mai limpede ce poate să facă de cum îl iei în mână. De cum îl strângi în palmă. Ce ești în stare să faci cu el. Ce?
MONA: Tony?
TONY: Poftim, te privesc, o dată mă uit la tine, o dată la Lina. Vă privesc. Pe voi vă privesc. Pe voi vă vreau. Pe voi vă iubesc. Numai pe voi vă vreau, numai pe voi vă iubesc. Să vă am, asta vreau. Nimic altceva. Sunt nebun după voi.
LINA: Mai spune-o o dată.
TONY: Ce?
LINA: Să vă am și nimic altceva?
TONY: Tu ai spus-o mai frumos. Mai spune-o o dată.
LINA: Să vă am și nimic altceva.
MONA: Nimic altceva, da. Nimic altceva. Asta vreau.
(*Tăcere.*)
TONY: Asta însă-i aici.
MONA: Acolo o să fie mereu.
TONY: De ce?
MONA: Nu vrei?
TONY: Să fie acolo, da.
MONA: Acolo o să fie mereu.
(*Tăcere.*)
LINA: N-o s-o facem niciodată. Să-l ia careva de-acolo.
MONA: Trebuie să fie acolo.
LINA: De ce?
MONA: Nu știu.
LINA: E-atât de-aproape.
MONA: Așa trebuie, să fie aproape. Foarte aproape. Să poți să-l iei aproape fără să fie nevoie să-ntinzi mâna. Atât de ușor. Cel mai ușor gest.

Nu există altul mai ușor. Ăsta să fie cel mai ușor gest. Între el și mâna ta să nu existe nici o distanță, nici o piedică. Să-l poți lua cu cea mai mare ușurință.

LINA: Da, nu există nici o distanță, nici o piedică.

TONY: Există. Dacă n-ar exista, acum l-aș avea în mână.

MONA: Și după aia?

TONY: L-aș simți în palmă.

MONA: Și după?

TONY: L-aș strânge.

MONA: Și?

TONY: Nimic.

MONA: Poți să-l întorci și spre tine.

TONY: Nici asta nu vreau.

MONA: Nu vrei?

LINA: Nu vrea. Nici unul dintre noi nu vrea să ucidă. Nici pe noi, nici pe nimeni. Să rămână acolo unde e. N-o să-l ridice nimeni de-acolo.

(*Liniște.*)

TONY: Un tip pornește dimineața de-acasă. Abia s-a luminat de ziuă. Urcă pe motocicletă. Își pune casca. E dis-de-dimineață. Răsuflarea lui miroase încă a somn. Trupul lui are încă toată povara nopții. Înainte de a se desprinde bine-bine de somn și de noapte, a urcat pe motocicleta lui și acum gonește cu motocicleta lui. Intră în trafic. Se strecoară printre automobilele blocate cu amețitoare șerpuiri acrobatice. Se grăbește de parc-ar aștepta ceva, de parc-ar trebui s-ajungă la ceva cât mai repede. Se-apropie de-o mașină, scoate un pistol de 45 din buzunarul gecii, ochește șoferul care stă în stânga lui, trage de trei ori, îl omoară, cotește la dreapta, se strecoară cu aceleași amețitoare șerpuiri acrobatice printre automobilele blocate și dispare. Nimeni n-a apucat să-l vadă.

(*Tăcere. Lina se ridică, ia pistolul și iese.*)

MONA: N-a rezistat.

TONY: O să ne omoare.

MONA: Da.

TONY: Se gândește. N-o s-o facă.

MONA: Nu se gândește. O s-o facă.

(*Trece un timp.*)

TONY: De ce-ntârzie?

MONA: Acum.

(*Tăcere. Intră Lina.*)

LINA: Vă iubesc. Vreau însă să vă omor. Nu se poate să n-o vreau. Vă iubesc, dar mai mult vreau să vă omor. O să vă omor, da' pe urmă. Pe urmă. Pe urmă ce-o să fac? Cum o să trăiesc pe urmă? Cum o să trăiesc fără voi? Nu pot trăi fără voi. Cum o să trăiesc cu voi morți? Uciși. Trebuie să fac ceva pe urmă, dar nu știu ce-i acel ceva. Nu știu ce trebuie să fac pe urmă. Cum o să fiu pe urmă? Fără voi cum o să fiu? O să rămân aici, cu voi uciși. Nu pot. N-o să pot.

(*Tăcere.*)

TONY: Omoară-ne. Ce ne pasă ce-o să faci tu pe urmă? Dacă vrei, n-ai decât s-o faci, omoară-ne. Fă-o. De-aia suntem aici. Numai de-aia. Fă-o.

(*Tăcere.*)

LINA: Nimic nu vreau mai mult, da' nu pot. Nu.

(*Lasă pistolul pe masă și se-așază-n fotoliu.*)

MONA: Nimeni dintre noi nu e-n stare. De-aia suntem aici, da' uite că nici unul dintre noi nu e-n stare. E singurul lucru pe care trebuie să-l facem, dar nici unul dintre noi nu e-n stare s-o facă. De-aia suntem aici, dar nici unul dintre noi n-o să poată.

(*Tăcere.*)

TONY: Eu o s-o fac.

MONA: Ești tu-n stare?

TONY: Firește. De ce n-aș fi? Sigur că sunt.

(*Tăcere.*)

LINA: Un vânzător de mărunțișuri stătea în fața prăvăliei lui. Pe trotuar nepotu-său se juca cu alți copii. Făceau o gălăgie de mama focului. Un domn a ieșit din blocul alăturat, s-a apropiat de vânzător și l-a rugat amabil să spună nepotului și celorlalți copii să nu mai țipe așa de tare, să se joace mai potolit. Vânzătorul l-a-njurat grosolan pe bărbat, s-a ridicat amenințător să-i arate că era gata să-l zvânte-n bătaie, să-l omoare în pumni. Bărbatul a plecat fără să spună nimic altceva. Apoi, după un timp, vânzătorul a închis prăvălia și s-a-ntors cu nepotul acasă. Fiica lui tocmai punea masa și ginerele căsca gura la televizor. În clipa când nepotul ieșea din baie unde se dusese să urineze, vânzătorul l-a-mpins din nou înăuntru, a tras cheia în ușă în urma lui, i-a pus palma pe gură nepotului ca să nu țipe și l-a violat. Când a terminat, nepotul s-a prăbușit pe podea sugrumat.

(*Tăcere. Tony se ridică, ia pistolul și iese.*)

Se duce să-l arunce. Da, ascultă, o să-l arunce pe fereastră. O să-l arunce atât de departe, că n-o să-l mai putem găsi. Uite, ascultă, îl aruncă. L-a aruncat. Ai auzit? Gata. Asta era. S-a terminat.

(*Tăcere. Intră Tony. Ține pistolul în mână.*)

TONY: Și una, și alta.

De ce să nu poată? Ce le-mpiedică?

Să fie și asta, și aia.

Amândouă laolaltă.

Eu nu le despart.

Nu vreau. Vreau să fie-mpreună.

Nu pot să-mi amintesc acum care-i una, care-i unul, care celălalt, o să-mi amintesc, gândul, însă ideea, gândul este că nu pot să se despartă, știu că nu pot, nu se poate, s-au născut împreună, cât există o să fie-mpreună, sunt diferiți, unul n-are nici o legătură cu celălalt, sunt atât de diferite încât nu se suportă unul pe celălalt, nu se poate însă să se despartă, nu se poate să trăiască separat, nu se poate să se-ntâmple una ca asta.

(*Lasă pistolul pe masă și se-așază. Tăcere.*)

MONA: Nici eu nu-mi aduc aminte care e. Tu, Lina, ți-amintești?

(*Tăcere.*)

Toată seara l-a-ngrijit pe tatăl ei. I-a spus povestea pe care i-o spune-n fiecare seară, au râs de aceeași glumă de care râdeau în fiecare seară, apoi l-a-ntors pe cealaltă parte, l-a acoperit, a stins lumina și l-a lăsat să doarmă, după ce l-a sărutat de mai multe ori pe frunte. Când a ieșit din camera tatălui ei, n-a intrat într-a ei. Așa cum era-mbrăcată, fără să se schimbe, a deschis ușa de la intrare și-a coborât în stradă. A început să umble aiurea, fără țintă. Umbla fără să știe unde se duce, fără să aibă în minte vreun loc unde să se ducă. Se oprea doar când vedea pe cineva deschizând mașina. Se oprea și-l privea. Simțea nevoia să se-apropie de el și să-i ceară s-o ia cu el. S-o ducă acolo unde s-ar duce el. Oriunde s-ar fi dus. N-avea importanță unde se ducea. S-ar fi dus cu el oriunde s-ar fi dus el, n-avea decât să se ducă unde poftea, unde voia el. Doar îi privea. N-avea curajul să se apropie. Îi vedea intrând în automobilele lor și plecând. Doar atât făcea. Îi privea plecând. Apoi mai stătea un pic în loc. Pe urmă pleca și ea. Asta s-a-ntâmplat de multe ori. A văzut pe mulți deschizând mașinile, intrând în ele și plecând. N-a îndrăznit niciodată să se apropie de vreunul și să-i ceară s-o ia cu el. Continua să umble fără să știe încotro merge, știa însă ce voia. S-o ia careva cu el acolo unde se ducea acesta, oriunde ar fi fost locul acela. A umblat așa fără țintă ore în șir, trecuse demult de miezul nopții, se făcuse aproape cinci dimineața. Înainte ca ea să-l privească, își dădu seama c-o privea cineva. Se pregătea să deschidă mașina, dar stătea-n loc și-o privea. În lumina slabă desluși zâmbetul lui. Îi zâmbea, ca și cum i-ar fi spus să se-apropie. Se-apropie și, înainte de a apuca să se gândească să-i vorbească, îi făcu semn să urce-n mașină. Urcă, apoi urcă și el. Porniră. Mașina gonea atât de repede încât în câteva minute ieșiră pe șoseaua de centură, unde el prinse viteză și mai mare. Nu-și vorbeau. Nu-l întrebă unde merg. Nu întrebă nimic. Nu era nevoie. Din când în când, se priveau și-și zâmbeau. Plecau împreună. Era limpede că vor continua așa împreună. La nesfârșit.

(*Tăcere. Mona ia pistolul și-l ține strâns la piept. Tăcere.*)

LINA: N-aștept pe nimeni. N-o să vină nimeni.

(*Tăcere.*)

TONY: Nimeni.

(*Tăcere.*)

Orice-i nevoie, aici.

(*Tăcere.*)

LINA: Nimic pierdut.

TONY: Nimic.

TONY: Orice iei, aici.

LINA: Nimeni nu pleacă.

TONY: Nimeni. Aici.

LINA: Orice cauți.

MONA: Da. Aici.

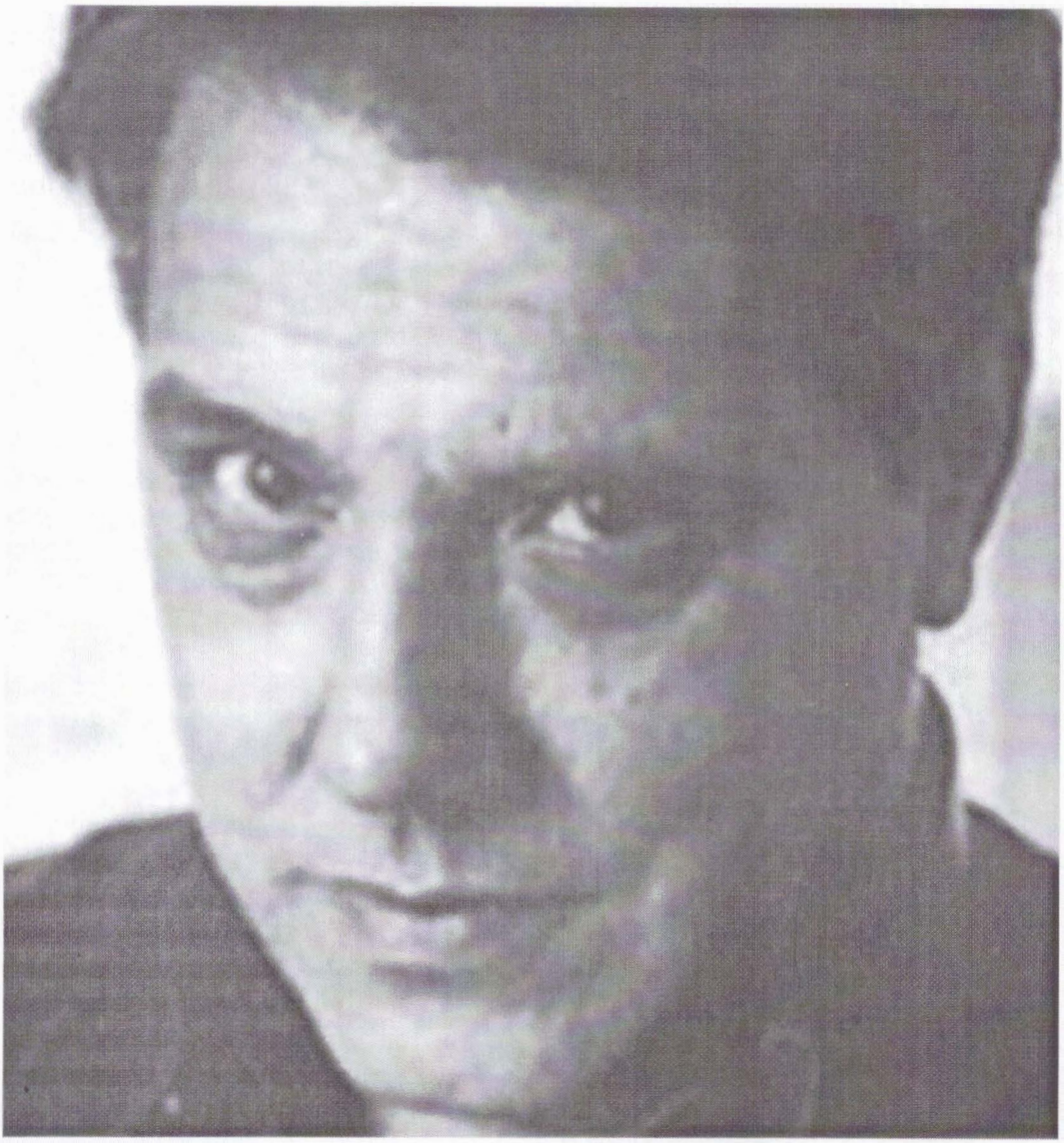
(*Lasă pistolul pe masă.*)

LINA: Nimic pierdut.

(*Zâmbesc.*)

Traduceri: *Elena LAZĂR*

ANDREAS STAIKOS



Andreas Staikos s-a născut în 1944 la Atena. Urmează cursuri de literatură la Universitatea din Salonic şi cursuri de teatru la Conservatoire National d'Art Dramatique din Paris. Se instalează la Paris între 1967 şi 1981. Scrie mai ales teatru, adesea împreună cu actorii, în timpul

repetițiilor, motiv pentru care preferă să-și pună el însuși în scenă majoritatea operelor când sunt reprezentate pentru prima dată.

Publică totuși două lucrări în proză, printre care *Legături culinare,* tradusă în șaptesprezece limbi (inclusiv în japoneză).

Andreas Staikos a tradus din franceză texte de Laclos (*Legături periculoase*), Molière, Marivaux, Lesage, Labiche și Claudel.

După o perioadă în care predă la Catedra de Comunicare și mass-media din cadrul Institutului de studii politice din Atena și la catedra de Teatru de la Universitatea din Salonic, coordonează timp de zece ani un atelier de traducere teatrală la Centrul de traducere literară al Institutului francez din Atena, pentru a se alătura apoi Centrului european pentru traducere literară (EKEMEL).

Teatru:

Poate Clitemnestra, revista „Teatrul", nr. 57–58, Atena, mai 1977.

Nepheli – Organizația teatrală „Epoca", Atena, 1987.

1843 – Karakoroum, Librăria Estia, Atena, 1991.

Degetul mic al lui Olympias, Librăria Estia, Atena, 1992.

Cade cortina, Editura Agra, Atena, 1999.

Aripi de struț (antologie care include piesele *Dedal, Poate Clitemnestra, Aripi de struț, Mărul din Milos* și alte patru piese într-un act), Litere elene, Atena, 2001.

Proză:

Erietta cea fără rușine, Egnatia, Salonic, 1979.

Legături culinare, Editura Agra, Atena, 1997.

Opere traduse:

Degetul mic al lui Olympias, Editura Teatrul, Institutul francez din Atena, 1994

Legături culinare a fost tradusă în Franța, Anglia, Germania, Olanda, Finlanda, Italia, Portugalia, Spania, Mexic, Ungaria, Polonia, Rusia, Israel și Japonia.

Jocul cuvintelor și al scenei

Opera teatrală a lui Andreas Staikos se înscrie în tendințele de cercetare cele mai moderne ale teatrului grec. Nu puțini sunt tinerii regizori care au dorit să-și încerce forțele cu o operă care pune în scenă cuvântul înainte de toate și al cărei obiectiv principal este fără îndoială „teatralitatea". Majoritatea actorilor tineri au acceptat provocarea, încercând să interpreteze piesele care „transformă adevărul în minciună și minciuna în adevăr".

„Piesele lui Andreas Staikos, ca și proza lui, destabilizează în permanență tiparele limbii și se disting prin ludismul inepuizabil al cuvintelor și al scenelor, prin caracterul parodic al dialogurilor, dar și al

timpului și spațiului, al istoriei însești." (Dimitris Tsatsoulis, critic literar, profesor la catedra de Teatru de la Universitatea din Patras.)

„Staikos e obsedat de teatralitate. Detestă realismul, naturalismul și orice formă de reproducere servilă a realității, dar adoră în schimb aspectele înșelătoare ale artei, iluzia și metamorfoza. Pentru el, teatrul nu e decât o nouă mască tragică, dincolo de care ființa umană își ascunde disperarea și panica pe care i-o produce apropierea morții. Teatrul devine fard, sperietoare care exorcizează frica." [...]

(*Ta Néa*,1992)

„SERATE DEPRAVATE"

Monologul *Serate depravate* (în original: *Akolastes Esperides),* datat aprilie 2003, al dramaturgului și prozatorului Andreas Staikos, a fost publicat în 2003 la editura ateniană Agra și, după cum aflăm din pagina de gardă a ediției, în zilele de 25 și 26 septembrie 2003 a fost reprezentat de Societatea Teatrală „Praxi" pe scena Teatrului „Attis", în cadrul Olimpiadei Culturale. Regia și scenografia au purtat semnătura lui Nikos Mastorakis, iar partitura extrem de dificilă a acestui „eseu dramatic" a fost interpretată de actrița Betty Arvaniti. Faptul că a fost selectat într-o manifestare culturală de prestigiu constituie un indiciu că ne aflăm în fața unui nume reprezentativ al dramaturgiei actuale neoelene.

Eroina monologului lui Andreas Staikos este Eva Papayanni, o femeie cu multe iubiri și aventuri la activ, trecută probabil de prima tinerețe. În casa Evei se mai află și Lela, menajera, pe care aceasta o strigă din când în când și căreia i se adresează, dar care nu apare pe scenă. După o noapte albă de pomină, ca nenumărate alte nopți din viața ei, Eva, bând cafea și apoi vin și fumând, se află la masa pe care zac rămășițele ospățului și parcurge scrisorile primite de la cititori. Pentru că Eva este semnatara unei cărți scrise de iubitul ei, carte a cărei publicare a stârnit în rândul publicului vâlvă și reacții contradictorii, ce merg de la admirație fără margini până la indignare totală și condamnare. Cartea transcrie experiența inedită trăită de scriitor în timpul unor serate inițiate de Eva și desfășurate după o „rețetă" impusă de fantezia ei. Serate în care dezmățul e la el acasă și a căror descriere fără perdea a dus la izbucnirea unui adevărat scandal în mass-media și la încadrarea cărții în literatura pornografică.

Fiecare scrisoare îi prilejuiește Evei incursiuni în biografia ei sentimentală, bogată în aventuri, dar și reconstituirea lungii povești de iubire (care a durat vreo cinci ani) cu autorul cărții semnate de ea.

Fiecare scrisoare îi oferă Evei pretext pentru comentarii ironice, admirative, dar cel mai adesea amare. Dialogul cu expeditorii invizibili este alert, conlocutorii Evei devin, grație meșteșugului autorului, personaje „palpabile", al căror „profil psihologic" este schițat de cele scrise de ei, dar și de intuiția fără greș a Evei. Surpriza o constituie o lungă epistolă de la o anume Fani Demonzo care se dovedește a fi chiar soția scriitorului. Aceasta, după ce o împroașcă cu tot felul de acuze pe Eva, dezvăluie adevăratul mobil al misivei: un șantaj mizer, orchestrat numai din dorința de a obține drepturile de autor fabuloase de pe urma cărții scrise de soțul ei și semnate de Eva.

Andreas Staikos face parte din „ultimul val" al dramaturgilor greci, afirmați de-a lungul deceniului 9 al secolului trecut, val preocupat îndeosebi de descifrarea universului sufletului grecului de azi. Monologul dramatic *Serate depravate* constituie ilustrarea cea mai concludentă a acestei direcții. Este vorba de un studiu de caz, condus cu măiestrie de un virtuoz al analizei psihologice. Confesiunile Evei Papayanni în fața paharului de vin și a ceștii de cafea luminează un colț din sufletul zbuciumat și cumplit de singur al eroinei. O eroină care, în pofida etichetei de „prostituată depravată", se dovedește o fire complexă și complicată, care a fost împinsă spre „dezmățul" acelor serate (cititorul care va parcurge fragmentele selectate va înțelege „sensul" dezmățului și al depravării la care se deda Eva) numai din nevoia de iubire și din dorința de a-și salva iubitul de la „plictisul" anostului cotidian.

Spectatorul monologului semnat de Andreas Staikos va urmări probabil cu sufletul la gură desfășurarea acțiunii. Pentru că destăinuirile Evei acoperă o mare parte din viața ei, din copilăria traumatizantă până la cea mai recentă poveste de iubire încheiată cu publicarea cărții. De-a lungul monologului, este reconstituită și biografia iubitului care, până a o fi cunoscut pe Eva, fusese un scriitor „care nu trăise niciodată ce scria... Era nefericit... Nu găsea reflectarea fanteziei lui în viața însăși". Grație clocotitoarei Eva, scriitorul va învăța ce înseamnă să sorbi o picătură de ploaie, va învăța să fie gelos, va învăța „să trăiască tot ce nu scrisese și să scrie tot ce trăise" alături de iubită. Febra scrisului („scria mai presus de forțele lui") îl va costa însă viața. Moștenirea lui, cartea în care a închis experiența trăită alături de Eva și publicată de aceasta sub propria-i semnătură, este revendicată de o soție care iese din umbră numai de dragul câștigului.

Monolog alcătuit de fapt din mai multe dialoguri, între Eva și Lela, între Eva și cititorii cărții ei și mai ales între Eva și soția amantului ei. *Seratele* lui Andreas Staikos reprezintă o mostră dintre cele mai reprezentative ale teatrului neoelen actual.

Elena LAZĂR

Serate depravate
(monolog)

– extrase –

Trezirea Evei. Stă pe un scaun în fața unei mese, pe care domnește un haos total, haosul obișnuit de după o serată zgomotoasă, pe care-l atestă tacâmurile aruncate la-ntâmplare și tot felul de resturi.

În jurul mesei, alte cinci scaune.

Eva e nepieptănată.

„Machiajul" ei accentuat s-a risipit și-aproape că-i urâțește fața.

Pe masă, în fața ei, o tavă cu cafele și un maldăr de plicuri cu corespondența zilei.

Gesturile ei plictisite, gesturi cu încetinitorul, uneori neîmplinite.

Bea o înghițitură de cafea. Își aprinde o țigară.

EVA: Lela... Lela... Strigăt în pustiu...

la primul plic, îl rupe, despăturește scrisoarea și citește.

„Doamna mea, știu că primiți nenumărate scrisori de la admiratorii ultimei dvs. cărți".

Zâmbește sarcastic. Bea cafea. Fumează.

Ai ultimei cărți... De parc-ar exista și penultima..."Astfel încât, dragă doamnă, n-am nici o speranță că-mi veți dedica fie și un pic din prețiosul dvs. timp. Cu toate astea, îndrăznesc să vă trimit prezenta scrisoare, cu nădejdea firavă c-o veți citi. În cazul ăsta, voi pune și eu, dragă doamnă, umila mea pietricică la construcția admirației generale ce vă-nconjoară."

Construcția admirației generale ce vă-nconjoară.

„Doamna mea, vă admir, vă admir, vă admir."

Bea cafea. Fumează. Deschide altă scrisoare, citește.

„Mult stimată și minunată doamnă, nu-mi vine să-mi cred ochilor citind în ziare c-au avut nerușinarea să-ncadreze cartea dvs. în categoria literaturii pornografice. Vă asigur, eu, Konstantinos Konstantakopoulos, telefon 6934379988, proprietarul unei locuințe de 186 metri pătrați în Vrilissia și al unei case de vacanță la Karystos, în insula Eubeea, cu venit mare, cu principii morale extrem de severe, instruit, musculos, virilitate super și dură, că recenta dvs. carte nu are nici o legătură cu pornografia. Cu adâncă prețuire, umilul dvs. admirator Konstantinos".

Lela, Lela, să-l treci la telefoane utile: Konstantinos Konstantakopoulos, 6934379988...

Deschide o altă scrisoare. Bea cafea. Fumează. Citește.

„Doamna mea, în cazul în care ați avea dorința să retrăiți scena din capitolul trei al cărții dvs., pp. 62–67, telefonați la numărul 6977802230. Răsplata va fi demnă de imaginația dvs. orgiastică. Takis".

Lela, Lela. Telefoane utile: Takis, 6977802230. Nu știi niciodată ce se-ntâmplă. Capitolul trei. Paginile 62–67.

Bea cafea. Fumează.

Literatură pornografică!

Ce vrea să zică pornografică!

Eu? Literatură pornografică! Eu! Ce-or să-mi mai audă urechile? Eu n-am scris nimic. Nici n-am citit. Cine vrea mă crede, cine nu, nu. Nici o carte n-am citit, nici una. Paginile 62–67. Capitolul trei. Habar n-am, zău că n-am!

....

Bea vin. Fumează. Deschide o scrisoare. Citește.

„Doamnă Papayanni, m-am identificat cu eroina romanului dvs.! De când v-am citit cartea, casa mea nu mă mai încape, ies din hainele mele, trupul mi se dedă vijeliei furnicăturii și totodată am întrerupt orice relație conjugală... Bărbatul meu e tulburat... Liniștea familială s-a dus pentru totdeauna! Sfătuiți-mă. Ce să fac? Ce să fac!"

Vârtejului furnicăturii! Vârtejului furnicăturii!

Bea. Fumează. Deschide o altă scrisoare.

„Dragă doamnă, vorba vine dragă, un simplu eufemism".

Eva parcurge scrisoarea de trei pagini până la capăt. Citește scrisoarea.

Fani Demonzo. Fani Demonzo? Complet necunoscută.

....

„Încetați odată cu exercițiile dvs. nocturne. Exercițiile nocturne nu vă permit să dormiți noaptea... Doamna mea, după cum vă dați seama, vă cunosc bine... Cunosc amănunte înfiorătoare ale vieții dvs..." Amănunte înfiorătoare... Depinde de unghiul optic al fiecăruia în ce privește înfiorarea... Ceea ce pe dvs. vă-nfioară, doamnă Demonzo, pe mine pur și simplu mă-ncântă. Ceea ce evitați, eu urmăresc...

....

Bea. Citește.

„Cea mai mare repulsie pe care-am simțit-o vreodată în viața mea... Cunosc".

Cunoaște! Fani cunoaște totul!

„Cunosc isprăvile dvs. nocturne. Că-n fiecare seară, în timpul cinelor extrem de costisitoare – pe care firește că nu le plătiți dvs., dimpotrivă, dvs. sunteți plătită pentru participarea dvs. nerușinată – unul dintre comeseni, de fiecare dată altul, fără ca ceilalți să știe, nevăzut, sub masă, ascuns sub fața de masă cu falduri, până la sfârșitul cinei, se dedă la desfrâu asupra dvs..."

Se dedă la desfrâu... Frumos cuvânt... Fani Demonzo asta are talent de scriitoare... Cu siguranță mai mare decât al meu.

Izbucnește-n râs.

„În timp ce dvs. stârniți interesul convivilor, chiar și simpatia femeilor cu boala dvs. apărută din senin. Păliți înainte de a deveni roșie ca focul, respirația sacadată devine astmatică, pleoapele întredeschise tremură întruna, ușoara mișcare înainte și-napoi se transformă în spasme violente, gemete și suspine".

Le descrie grozav, elegant, de parc-ar fi fost acolo!

„Atunci toți se reped să vă acorde îngrijiri, palme ușoare în obraji, șervețele umede pe frunte, masaje pe tâmple, măsurarea pulsului și multe altele".

Fumează.

Precis a fost acolo. „Măsurarea pulsului și multe altele... Fiindcă seratele se succedau unele după altele"... Se succedau... Frumoasă expresie. „Se succedau unele după altele și fiindcă-n fiecare noapte sub masă un altul sau o alta vă-mbolnăvea, ați dobândit faima de suferindă cronică".

Suferindă cronică... Uluitor. Suferindă cronică. „... cu rezultatul ca dvs. să vă bucurați de compasiunea celor din jur, iar stăpânul casei, complicele dvs., de titlul de bărbat milos care continuă să se îngrijească de o femeie suferindă incurabil. Dimpotrivă, v-ați îmbogățit și l-ați îmbogățit!

...fiindcă fiecare autor al bolii dvs. depunea întotdeauna în pantofiorul dvs. o sumă apreciabilă."

Își aprinde o țigară.

Le știe pe toate. De parc-ar fi fost acolo. Poate c-o fi fost. Apoi, după atâția ani... Și eu e cât pe-aci să uit... Adică ce? Să nu mă-mbogățesc! O să-mi spuneți că nu m-am obosit, c-am ales un drum ușor, o treabă ușoară... Ce să fi făcut, Fani, ce să fi făcut? La vremuri grele se potrivesc treburi ușoare... Și, la urma urmei, a fost drumul depravării... Al propriei mele depravări... Ție ce-ți pasă, mă rog? Tu nu te-ai destrăbălat! Sau oi fi fost și tu în vreuna dintre acele nopți sub masă? Oi fi fost și în vreo noapte când m-ai îmbolnăvit? Nu cumva plângi după banii tăi? Banii depuși în pantoful meu? Când erai satisfăcută, era bine, ai? Nu știu unde vrei s-ajungi, nu știu ce-o să-mi ceri, dar dacă-ți vrei banii, vino să ți-i dau... Nu sunt chiar o măgăriță! Dacă-ți închipui asta despre mine, te-nșeli... N-am răbdarea unei măgărițe... Sunt o purcea, Fani, o purcea! Cât despre jocurile de sub masă, dac-ai fi trăit plictiseala pe care o trăiam eu... În fiecare seară aceleași și-aceleași... Iubitul meu de-atunci... O să ți se pară ciudat, Fani, dar da, îl iubeam... Dacă nu l-aș fi iubit, nu i-aș fi făcut toate hatârurile... Nu l-aș fi-nsoțit în fiecare seară la cine care se lăsau cu jocuri de cărți... Eu n-am jucat niciodată cărți. Și-l însoțeam, numai și numai ca să fiu lângă el și să-i admir degetele, să-l sorb din priviri, să-i admir vorbele... Avea un rar talent

de a vorbi... mă uluia... eram fericită... Iar el mă avea acolo ca să mă arate celor din jur, să-și afirme bărbăția... Nu mai rezistam să trăiesc viața asta... În fiecare noapte o luam de la capăt... În fiecare noapte... Era scriitor... Un scriitor care nu trăise niciodată ce scria... Era nefericit... Nu trăise nici una dintre fanteziile lui nebunești... Nu găsea reflectarea fanteziei lui în viața însăși. Inspirația îi secase... L-am cunoscut în Piața Koumoundourou, într-o după-masă, după o ploaie bruscă, pe 12 aprilie. Era într-o miercuri după-masă... Magazinele erau închise... Am alergat udă leoarcă sub un refugiu, în fața unui magazin de flori artificiale, cred că încă există, ca să mă feresc de ploaie. El era acolo. Aștepta și el să se oprească ploaia. Mi-a aruncat o privire străpungătoare. O adevărată țeapă ce m-a străpuns... Sau coboram privirea sau trebuia să fac și eu ceva... M-am apropiat privindu-l drept în ochi. „– Ați lins vreodată ploaia?", i-am zis. „– Nu", mi-a răspuns zâmbind... „– Aveți de gând să lingeți vreodată ploaia?" Niciodată pân-atunci nu avusesem un asemenea tupeu... Tupeu care l-ar fi pus în încurcătură până și pe un scriitor important, cum s-a dovedit. Intuiția mea era la fel de puternică pe cât tupeul meu. Mă adresasem persoanei potrivite. „– Să ling ploaia?", s-a întrebat. „Nu m-am gândit niciodată". „– Dacă într-adevăr doriți să lingeți ploaia, nu pierdeți ocazia", am continuat. „Lingeți-o acum, de pe fața mea umedă".

Fața lui aproape c-a atins-o pe-a mea, buzele lui palide s-au întredeschis, limba lui plescăia pe obrazul meu și sorbea picăturile de ploaie. Un tunet care a bubuit dintr-o dată în apropiere ne-a despărțit prima oară fețele și râsetele noastre s-au revărsat mai puternice decât următorul tunet. Iar când s-au terminat tunetele și ploaia, un taxi ne-a luat și ne-a dus și ne-a dus... Ne-am îmbătat rău. Nu vedeam în fața ochilor, mă-mbătasem până-n vârful unghiilor... Unghiile mele îmi zgâriau mâinile, mâinile însângerate se târau fără vlagă prin părul meu, iar când părul mi-a devenit roșu de tot, am ațipit.

Bea. Aprinde țigara și continuă lectura scrisorii.

„După cum vedeți, cunosc totul. Să nu vă treacă prin mintea dvs. bolnavă..."

Mintea mea bolnavă! Îmi place! Îmi place tare mult. Nu-i o femeie oarecare Fani asta. Mintea mea bolnavă!

Citește.

„Să nu vă treacă însă prin mintea dvs. bolnavă ideea c-am participat la seratele dvs. depravate."

Bea. Fumează.

Serate depravate. Serate depravate. Acum pricep. Acum se explică totul. Titlul cărții mele. Fani Demonzo a citit cartea mea, cartea pe care eu n-am citit-o. Dac-aș ști ce scrie-n cartea mea, lucrurile ar fi mai simple.

„Vă mirați de unde știu atâtea amănunte de-a fir a păr. Și totuși. Le cunosc din sursa cea mai autorizată și de nedezmințit. Chiar din cartea dvs..."

Pauză.

Chiar din cartea mea! Ne-am salvat!

Continuă lectura.

„Dvs. înșivă susțineți, la începutul primului capitol, că această carte e strict autobiografică, istorisirea exactă a întâmplărilor reale, a căror protagonistă ați fost din 12 aprilie 1992 până în 12 noiembrie 1997".

Bea. Fumează.

„Știți prea bine ce-nseamnă data asta. E sfârșitul legăturii cu scriitorul pe care l-ați cunoscut, absolut întâmplător, pe 12 aprilie 1992, în Piața Koumoundourou, când v-ați aflat amândoi sub același refugiu ca să vă feriți de ploaia iscată din senin..."

Bea. Fumează.

24 noiembrie 1997. Nu mai avea suflu. Trăia mai presus de forțele lui. Scria mai presus de forțele lui. În fiecare noapte, timp de cinci ani. Cinci ani de nopți.

Pauză.

Apucase să scrie totul. Fără ca eu să am habar. Fără să am habar, vorba vine. De multe ori voia să-mi citească ce scria. Dar unde să găsesc timp să-l ascult? Cu o asemenea amețeală. Cu o amețeală atât de frumoasă. Și, ca să spun drept, n-aveam nici o curiozitate. Manuscrisele lui erau întotdeauna întinse pe birou. N-am aruncat nici o privire niciodată, nu. Și am dreptate, din moment ce scria despre mine, numai despre mine. Despre cine alta să fi scris, Fani Demonzo? N-oi fi vrând să scrie despre tine?

Bea.

Ce să fi citit, așadar, ce să fi citit? Ce să aflu? Să aflu ce-am făcut eu însămi cu o zi înainte? Nu știam eu ce-am făcut? Trebuia să citesc? Ce să fi aflat mai mult?

Fumează.

Iar ție, Fani Demonzo, ce-ți pasă? Ești nevasta lui? Eu singurul lucru pe care-l știu este că l-am salvat. L-am salvat de la disperare și plictis. L-am salvat de la jocul de cărți, de la nesfârșitele jocuri de cărți, de la vorbăria aia nesfârșită și fără rost... Ce scrisese până atunci, ce? O vorbărie fără sfârșit. Încerca să găsească intrigi, situații, caractere, prostii. El singur recunoștea. Până atunci scrisese tot ce nu trăise. Grație mie, el însuși recunoștea, și, din moment ce și tu, Fani Demonzo, cunoști totul, află că din clipa când l-am cunoscut a început să trăiască tot ce nu scrisese și să scrie tot ce trăise cu mine.

Bea.

Bine, era scriitor. Și ce să facă un scriitor? ! Are prostul obicei să scrie. Dacă n-ar fi scris, ce scriitor ar mai fi fost? Nu puteam să-i tai prostul obicei de a scrie.

Și-aprinde o țigară.

Și, la urma urmei, cu mine trăia tot ce merita să fie scris. Cartea pe care n-am citit-o niciodată e ca și cum aș fi citit-o. Dacă mă gândesc bine, ce făcea? Îmi fura viața și-o-nșira pe hârtie! Până pe 24 noiembrie 1997.

Bea.

În fiecare seară dădeam masă la prieteni, la cunoscuți și necunoscuți. Cunoștea o groază de lume, ce-i drept. Unul dintre oaspeți, unul pe care eu îl alegeam din noaptea precedentă, își ocupa locul sub masă înainte de sosirea celorlalți invitați. Seratele astea au fost numai și numai ideea mea. Așa a-ncetat să se plictisească și să joace cărți. Noul joc îl interesa mai mult.

Bea. Fumează.

Mă plictiseau de moarte jocurile de pe masă. Mie doar cele de sub masă îmi plăceau. Și nu pot spune că nu-i plăceau și lui. Și-ncă cum! Era gelos, firește. Era tare gelos, dar nu putea face altfel. Nu voia să mă piardă. Încet-încet, a-nvățat să fie gelos, îi plăcea să fie gelos... și mai ales îi plăcea să-mi facă toate hatârurile. Iar eu, grație inspirației mele, l-am făcut să mă gelozească întruna și să nu se plictisească niciodată. Mă gelozea și suferea, dar se obișnuia. Toate-s obișnuință. Chiar și bătaia, tot obișnuință e. Și o obișnuință aduce după sine o alta și tot așa. Așa am început și eu să fumez.

Bea.

Mie-mi plăcea, când eram copil, pe la 13 ani și ceva, să mă bată tata. Așa am început să fumez, să fumez și tata să mă prindă și să-mi tragă o bătaie zdravănă. Și fumam întruna, să mă prindă asupra faptului. Tare mi-e dor de bătaia tatei. Eu am mâncat bătaie zdravănă, nu glumă, de la toți bărbații pe care i-am iubit, dar ca bătaia de la tata n-a fost nici una. Mă tem că n-o să mai mănânc alta la fel. Acum, din păcate, inspir respect, nu mă mai bate nimeni.

Fumează.

O obișnuință aduce după sine alta. Peste doi–trei ani tata a murit, bătaia a-ncetat, dar fumatul mi-a rămas. Cum să spun? Îmi place să iasă fum, fum de pe gură, fum din nări, să iasă fum în general. Nu știu, dar dacă nu iese fum, mă simt, mă simt stinsă...

Fumează.

Obișnuințele, obișnuințele rele... Fără obișnuințe rele n-ar exista cultură... Fraza asta nu-i a mea. A lui era. O spunea atât de des că devenise moșia lui... După cum moșia mea a devenit cartea lui... Iar cine a citit cartea, știe prea bine și restul...

Traduceri: *Elena LAZĂR*

Elena Lazăr

Născută în 1949, în comuna Ştefăneşti, judeţul Ilfov.

Absolventă (1972) a Facultăţii de Limbi Romanice, Clasice şi Orientale (secţia Limbi Clasice) a Universităţii Bucureşti.

Locuri de muncă: Editura Univers (1972–1978), Consiliul Culturii (1978–1979), Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică (1979–1990), Editura Enciclopedică (1990–1995), Editura Ştiinţifică (1995–2000).

A fondat, în 1991, Editura Omonia, singura casă de editură din România care publică exclusiv traduceri din literatura neoelenă sau cărţi (elaborate de specialişti greci şi români) despre Grecia şi elenismul din România. Editura Omonia a publicat până în prezent 43 de volume, care reprezintă peste jumătate din totalul traducerilor din neogreacă apărute în România în ultimii 13 ani. Şase dintre aceste titluri au apărut în ediţie bilingvă.

Membru fondator al Societăţii Române de Studii Neoelene (1997), vicepreşedintele ei (din 2000).

A participat cu comunicări, între 1992 şi 2003, la 13 congrese de literatură neoelenă în Grecia, Cipru, Germania.

Bursieră a Fundaţiei Alexandros S. Onassis (ianuarie–iulie 1998).

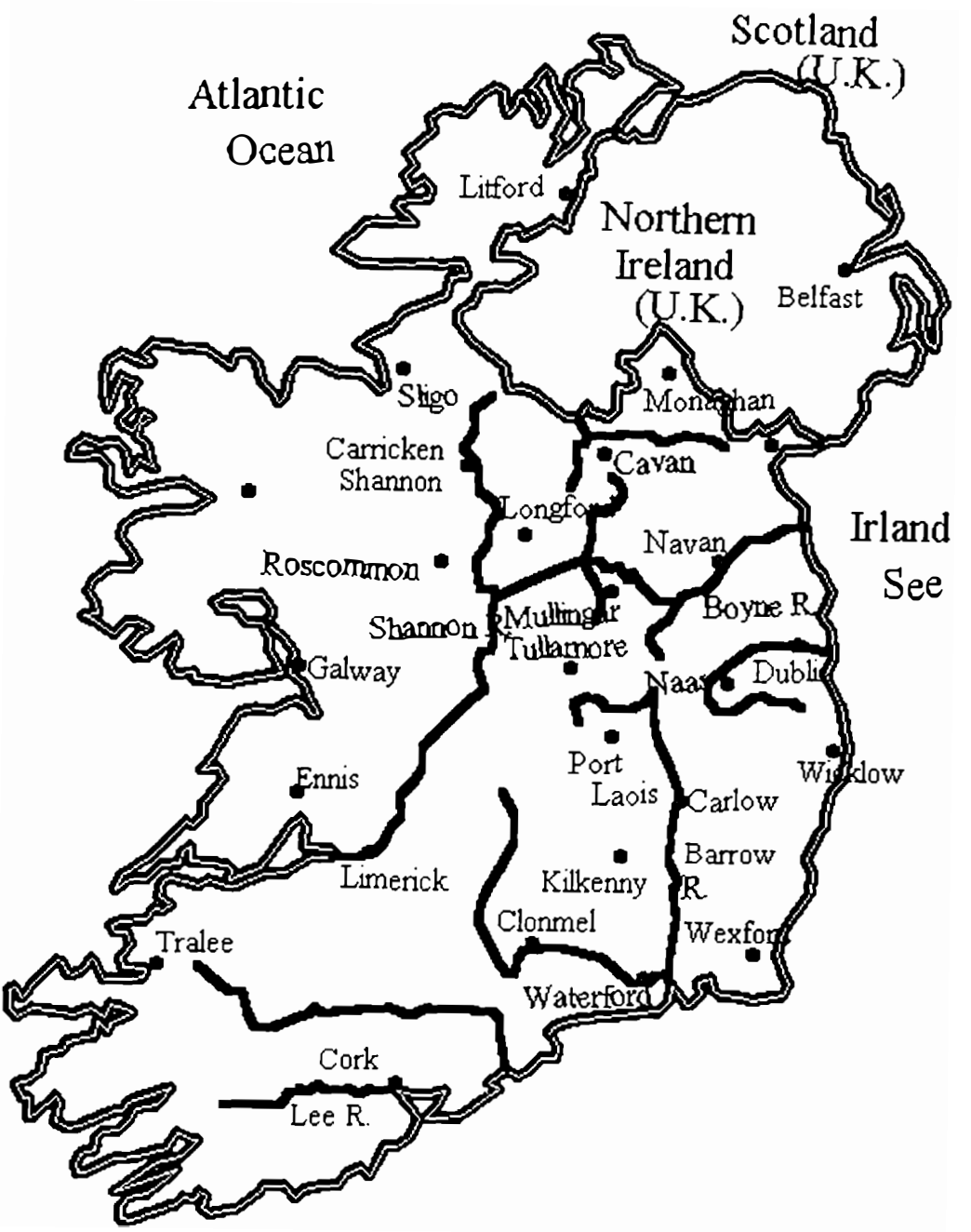
Distincţii: Premiul Societăţii Elene a Traducătorilor de Literatură (Atena, 1994) pentru cea mai izbutită traducere a unei opere greceşti într-o limbă străină (pentru volumul *Opera Poetică* de K.P. Kavafis); Medalia „Panait Istrati" (Bucureşti, 1994) pentru traducerea romanului *Alexis Zorbas* de Nikos Kazantzakis

Autoare a trei lucrări originale: *Panorama literaturii neoelene* (1987; şi a doua ediţie, revăzută şi adăugită, 2001), *Panorama literaturii cipriote* (1999) şi *Capodopere ale literaturii neoelene* (2003).

A tradus 30 de lucrări din literatura neoelenă (dintre care şase, antologii, au fost realizate în colaborare): poezie (*Opere complete* de K.P. Kavafis, 2 vol., 2001, Yorgos N. Karter, *Universul compact*, 2002, Kostas Steryopoulos, *În negru şi alb*, 2003 ş.a.); roman (Grigorios Xenopoulos, *Stânca Roşie*, 1991, Tasos Athanasiadis, *Sala Tronului*, 1992, Ioulia Iatridi, *Leii de piatră*, 1997, Anghelos Terzakis, *Oraşul violet*, 1998, Spyros Plaskovitis, *Barajul*, 2001, Takis Hatzianagnostou, *Insula călătoare*, 2001, Dimosthenis Kourtovik, *Nostalgia demonilor*, 2001, Eleni Ladia, *Graţia*, 2003, Lia Megalou-Seferiadi, *Dulce seară de vară*, 2003 ş.a.); eseu (Petros Haris, *Spiritul şi epoca*, 1979 ş.a.). A tradus şi piese de teatru, dintre care două (autor Kostas Asimakopoulos) au fost jucate pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti (1999) şi pe cea a Teatrului Naţional din Iaşi (2004).

Articole în presa literară din România, Grecia („Nea Estia", „Peiraika Grammata"), Cipru („Pnevmatiki Kypros") despre literatura neoelenă.

IRLANDA


Scotland
(U.K.)
Atlantic
Ocean
Litford
Northern
Ireland
(U.K.)
Belfast
Sligo
Monaghan
Carricken
Shannon
Cavan
Longford
Irland
See
Navan
Roscommon
Boyne R.
Shannon
Mullingar
Tullamore
Galway
Naas
Dublin
Port
Laois
Wicklow
Ennis
Carlow
Barrow
R.
Limerick
Kilkenny
Clonmel
Wexford
Tralee
Waterford
Cork
Lee R.

Antonia CRISTINOI

Scurtă panoramare

„Cuvinte blestemate", spuse Bătrânul, „Nu putem schimba lumea prin cuvinte." „Cum s-o schimbăm atunci?", îl întrebă tânărul. „O să-ți spun, putem să facem din țara asta – din lumea asta – tot ce vrem, numai prin vorbe și iar prin vorbe. Asta e descoperirea care stă la baza geniului și gloriei celților."

Iată ce scria Denis Johnston în piesa *The Old Lady Says „No"!* , refuzată la început de redutabila Lady Gregory, una dintre fondatoarele Teatrului Abbey împreună cu poetul și dramaturgul W.B. Yeats.

În ciuda celebrelor refuzuri ale bătrânei doamne, care arăta o lipsă totală de interes față de tot ce era legat de expresionism sau de fantastic, încă de la înființare și până astăzi, Teatrul Abbey, devenit teatru național al Irlandei, al cărui centenar îl sărbătorim anul acesta, se afirmă ca un mare descoperitor de autori, meritându-și din plin numele inițial, de „teatru literar irlandez", din două motive:

– deoarece a acordat în permanență prioritate unui teatru al textului, în opoziție cu un teatru al gesturilor, unui teatru cultivat, în opoziție cu un teatru de saltimbanci;

– dar și pentru că repertoriul lui a rămas esențialmente irlandez și pentru că, nemulțumit să producă un număr mediu de piese noi, teatrul a încercat să încurajeze scrierile noi printr-o politică de comenzi.

Printre numeroșii dramaturgi care au reușit, la începutul secolului trecut, să ajungă pe scenă și au devenit celebri grație Teatrului Abbey (chiar dacă au provocat câteodată scandaluri de proporții naționale) putem menționa o serie de nume importante ca Synge și O'Casey, care au transmis lumii întregi o imagine a Irlandei încă prezentă în mentalități; ruralitatea lirică a lui Synge, **ruralitate care nu a fost niciodată atât de lirică precum în operele lui,** și verva ironică a proletariatului protestant din Dublin, categorie socială distrusă de republică, care nu mai supraviețuiește decât prin eroii eterni ai lui O'Casey.

Mai recent, îi putem atribui aceluiași teatru paternitatea a ceea ce a fost considerat drept „a doua renaștere dramatică irlandeză" care a asistat la nașterea și la moartea unor autori contemporani importanți deja aproape clasici sau pe cale să devină clasici: Friel, Murphy, Kilroy, McGuinness, Barry, Marina Carr sunt numai câteva exemple.

Și mai aproape de zilele noastre, Teatrul Abbey se află la originea unor opere importante, printre care cele ale lui Vincent Woods, Ursula Rani Sarma, Hilary Fannin etc.

Evident, de-a lungul anilor și alte teatre (ca teatrul Gate, de exemplu) sau trupe independente (ca Rough Magic) au continuat misiunea de transformare a scenei în spațiu de reflecție asupra identității. Afirmația e valabilă și pentru provinciile Republicii Irlandei de Nord și pentru Ulster, o altă Irlandă, diferită și geamănă în același timp, care își urmează propriul

drum spre descoperirea autorilor contemporani în special la Lyric Theatre din Belfast.

În general, în Irlanda se traduc puțini dramaturgi străini, cu excepția clasicilor reintroduși de autori de renume (dramaturgi sau poeți) într-o realitate lingvistică pur irlandeză.

Datortă relativei autarhii culturale în care s-a închistat pentru un timp, Irlanda a reușit să-și păstreze specificitatea și identitatea – o identitate de teatru al cuvântului, al verbului, care autorizează prezența în scenă a unei limbi care trece de la celtică la engleză, de la prozaic la elevat, de la real la invenție. În acest mediu, poezia si teatrul găsesc condiții să se reunească, în timp ce realitatea se reinventează de fiecare dată sub efectul magic al limbii.

Unele dintre textele autorilor care vor deveni clasici contemporani, ca Synge și O' Casey la vremea lor, vor rezista traducerii datorită legăturii lor prea strânse cu realitățile irlandeze.

Totuși, sub influența istoriei și cu ajutorul globalizării, sau cel puțin al „europenizării", autorii cei mai tineri sau, mai exact, „cei mai contemporani dintre contemporani", se apropie din ce în ce mai mult – fie doar prin temele abordate – de o universalitate a umanului, care se poate regăsi în cotidianul din orice loc, păstrându-și în același timp culoarea identitară. Această trăsătură face operele cât se poate de traductibile, fără nici un termen de valabilitate.

În această privință, la fel ca pentru alte țări, trebuie să menționăm o evoluție:

– importanța noii scrieri dramatice feminine inițiate de Marina Carr și continuate printre altele de tânăra Ursula Rani Sarma, voce suavă, discretă și totuși importantă.

– fragmentarea monolitului identitar irlandez (națiunea) în identități specifice, posedând fiecare propriul ei limbaj: muncitorul din Ulster la McCafferty, delincventul urban la O'Rowe, bărbatul sau femeia din Vest, locuitorii regiunii de frontieră Donegal etc.

Irlanda s-a schimbat și se schimbă încă în fiecare zi, și în fiecare zi scriitura dramatică se adaptează acestei schimbări. Nu e de mirare, așadar, că regăsim sub denumirea de teatru irlandez o multitudine de voci, fiecare dintre ele contribuind însă la o nouă imagine a Irlandei, voci înrudite cu realismul pentru unii, numai că aici însăși noțiunea de realism nu se mai aplică, deoarece nu mai e vorba de a constata, de a fotografia, ci de a produce evenimente, de a inventa, de a deveni. Da, o țară în devenire, o țară tânără, o țară care se inventează și se reinventează, iată Irlanda, dezbrăcată de clișeele în care am menținut-o atâta vreme. Nu, în Irlanda nu există numai băutori de bere amuzanți și simpatici; există, ca peste tot, și femei distruse de viață, homosexuali arși de vii pentru modul lor de viață, adolescenți de cartier care creează propria lor muzică, oameni cu bani care merg la psihiatru ca să le ridice moralul, creatori în derivă, excluși „tigrului irlandez". Nu, nu există doar lirismul, nu există doar folclorul, există oameni care reușesc să trăiască, iată ce ne spune noua dramaturgie.

Suntem aici.

URSULA RANI SARMA

Ursula Rani Sarma şi-a început activitatea în Cork, prezentând două texte care au avut un mare succes: ... *Touched*... şi *Blue*, publicate în Marea Britanie la editura Oberon Books, în seria Modern Classics.

Piesa... *Touched*... a fost extrem de apreciată pentru regie la Festivalul de la Edinburgh, în cadrul secţiunii Teatru de avangardă. Blue a fost pusă în scenă de către autoare la Cork Opera House şi o a doua ediţie a fost prezentată la Latchemere Theatre din Londra, în regia lui Joss Benathan. Ursula Rani Sarma semnează şi o piesă radiofonică, *Car four*, care a primit propuneri de la Royal National Theatre din Londra, de la Traverse Theatre din

Edinburgh și de la Paines Plough din Londra. Scriitoarea e membră permanentă a Companiei teatrale Paines Plough din Londra.

Piesele menționate au multe elemente în comun: ambele tratează sfârșitul vârstei inocenței într-un grup de adolescenți sau de copii: destine surprinse cu multă sensibilitate, reflectând contrastul puternic dintre mediul provincial (la sat sau la mare) și oraș, cu toate întâlnirile și problemele aferente.

„ALBASTRU" SAU POEZIA COTIDIANULUI

Stranie combinație de fantastic și real, de poezie și prozaism, de sensibilitate și decadență, piesa Ursulei Rani Sarma urmărește destinele a trei personaje aparent anodine, Des, Danny și Joe, trei adolescenți pe care îi plasează într-un decor, în același timp banal și deosebit, un sat de pe malul Atlanticului.

Acesta este un decor de fond, cu o valoare mai mult simbolică, identificabil doar prin cuvintele celor trei. Decorul propriu-zis al piesei, aproape ireal, nu permite spectatorului să situeze precis personajele; ele evoluează într-un mediu care se schimbă în permanență. Locul lor de origine este însă adânc întipărit în profilul psihologic al lui Des, Danny și Joe și le influențează în permanență acțiunile și aspirațiile. Toți simt nevoia să evadeze, cel puțin pentru scurt timp, și de aceea serile petrecute în oraș sunt de fiecare dată un prilej de sărbătoare.

Joe vrea să părăsească definitiv satul și să înceapă o nouă viață, Danny să plece pentru o vreme din acest mediu închis, iar Des, visător și melancolic, să nu se despartă niciodată de mare, care-i este în același timp mamă și iubită.

Intriga piesei este la prima vedere de o banalitate deconcertantă, amintind de nenumăratele filme care au ca punct de plecare rătăcirile sau, mai tehnic, tulburările psihologice adolescentine. Nu aflăm nimic nou, nu se întâmplă nimic cu adevărat spectaculos: cei trei adolescenți merg la școală, ies cu mașina în oraș, se bucură, se ceartă, au probleme cu părinții, consumă alcool, sunt implicați cu sau fără voie în afaceri cu droguri, sunt fericiți, triști, dezamăgiți sau încrezători, trăiesc cu intensitate prezentul sau își fac cu înfrigurare planuri de viitor.

Și totuși, piesa Ursulei Rani Sarma e departe de a fi o piesă banală. Ea surprinde subtil poezia cotidianului, poezia unor destine aparent lipsite de perspectivă. În fiecare personaj, atât de anodin în aparență, sălășluiesc zeci de eu-ri distincte; fiecare adolescent e într-o permanentă metamorfoză.

Viața însăși, în cele mai insignifiante momente ale ei, se umple de farmec privită cu ochii adolescenților. Dacă știi să o privești, o zi normală de școală devine o zi fermecată. Monoloagele lui Des în fața mării, care deschid și, respectiv, încheie piesa, sunt de o sensibilitate emoționantă, argumente incontestabile ale faptului că banalitatea poate fi învinsă de poezie.

Antonia CRISTINOI

La început a fost cuvântul

– interviu –

La început a fost cuvântul. „Tocmai am primit un deget!", exclamă Ursula Rani Sarma, uitându-se pe fereastră, într-o cafenea din Dublin. Așa s-a întrupat cuvântul.

„ Mulțumesc frumos", spune cu ironie, uitându-se cu neîncredere la cei doi bădărani de pe trotuarul de vizavi, care trec mai departe cu nepăsare.

Ar fi foarte simplu pentru tânăra autoare (25 de ani) să considere acest gest ca pe o nouă trezire brutală la realitate. Exact tipul de contact neașteptat cu realitatea urbană care, în viziunea ei, fură tinerețea și inocența.

„Pentru mine e un șoc când lumea ni se deschide încet-încet", îmi spune ea o săptămână mai târziu. „Îmi amintesc de momentele în care m-am simțit oarecum dezamăgită de lume, de fapt nu de lume, ci de predispoziția oamenilor spre acțiuni și gânduri negative". Totuși, astfel de momente i-au incitat curiozitatea, creativitatea și cariera.

Cei doi tineri care îi făcuseră semnul ofensator nu sunt un caz veritabil; ei lucrează de fapt cu Rani Sarma. Glumeții actori vor juca în premiera întârziată a piesei *Albastru,* cea de-a treia piesă a autoarei, pe care o regizează ea însăși la Dublin, pentru Dublin's Project și pentru propria ei trupă de teatru, Djin Theatre Company.

Scriitoare extrem de prolifică, Rani Sarma e asociată de obicei cu „Școala din Cork" – un stil de teatru în care acțiunea densă e clar exprimată, iar cuvintele se concretizează, devin fizice. Dacă prin piesa *Disco Pigs*, Enda Walsh a devenit dramaturgul de referință al Școlii din Cork, Ursula e o elevă celebră. Numele ei apare în agendele celor mai importante teatre din Irlanda și Marea Britanie.

Autoarea lucrează pentru două teatre naționale – Abbey Theatre și National Theatre din Londra – și pentru Traverse Theatre din Edinburgh, Scoția. Tocmai a împlinit un an de colaborare cu prestigiosul teatru Paines Plough din Londra și a terminat de scris două piese radiofonice. Până în prezent, piesele ei au fost puse în scenă la Cork, Limerick, Galway, Edinburgh și Londra. Niciodată la Dublin, până acum. „Am trecut apa foarte repede", spune ea.

Iată modul ei de lucru:

„Mă contactează câte o trupă de teatru", explică Rani Sarma, pentru care scrisul e o adevărată nevoie, „și mi se spune că le-a plăcut piesa, că le-ar face plăcere să lucrez cu ei. De obicei, îmi las opt luni pentru o primă variantă și cea mai mare parte a lucrului o fac în luna a opta."

„Într-un fel, e un har și e un blestem în același timp", continuă ea. „Câteodată ești nemulțumit de tine însuți și tot stai și aștepți și n-ai nici o inspirație. Știi bine că trebuie să predai textul în trei luni. Și-apoi, inspirația îți vine în momentele cele mai neașteptate: ai ieșit în oraș într-o seară și te întorci acasă la două noaptea. Și-ți spui «Acum? *Acum* îmi vii?»" Tonul ei e tonul unui părinte care-și ceartă copilul irresponsabil. *„Minunat!"*

Totuși, ce urmează e pură euforie. „Când e gata de spus, totul vine de la sine. Nici nu-mi dau seama când trece timpul. Nu știu dacă scriu de o oră sau de șase și asta îmi place la nebunie."

Albastru, piesă a cărei acțiune se desfășoară pe un promontoriu izolat din vestul Irlandei, având drept personaje trei prieteni care sunt pe cale să termine școala, trece brusc de la dialoguri naturaliste la monoloage poetice. Ea marchează atât dorința de evadare, cât și emoția transgresiunii. Marea le întruchipează pe amândouă; e locul în care cei trei adolescenți execută un ritual clandestin, aruncându-se de pe o stâncă și cufundându-se în ocean.

„Îmi place să le dau vârsta asta", spune autoarea, care scrie piesa la 21 de ani, „la care ai putea să crezi că sunt adulți sau, ca adult, să-i consideri ca pe niște copii". Replicile sunt la fel de neclare în proza din *Albastru,* în care realismul se îmbină cu lirismul:

„Mă uit la mare și ea e ca poleiala", spune un personaj, „cu valuri de dantelă la glezne pe țărm".

Nu e exact modul de exprimare pe care l-am atribui unui adolescent.

„M-am gândit: de ce să nu le dau posibilitatea să povestească și să le pun la dispoziție întregul dicționar? Știu bine că unora li se pare că vocea mea se aude foarte tare în fragmentele respective. Dar unul dintre cele mai frustrante lucruri pentru generația respectivă e că are foarte multe de spus, însă se teme în permanență să nu spună ceva greșit în fața celorlalți. Adolescenții au o energie fantastică, pe care cred că nu o are nici o altă generație. Nu știu însă să o canalizeze." Cele mai recente lucrări ale autoarei tratează totuși teme și lumi foarte variate. „Cel mai mult mă interesează personajele care nu pot să spună ce simt", ne dezvăluie ea. „Acum mă concentrez asupra relației dintre lirism și simplitatea limbajului. E extraordinar cât de multe se pot spune cu o singură propoziție. Poți să dărâmi lumea cuiva sau să-i faci ziua frumoasă cu o propoziție." Propozițiile ei, spuse la viteză maximă, sunt apăsate și fluente, lipsite de punctuație și câteodată oferă mai multe informații decât pot suporta plămânii ei; într-un final, cuvintele se topesc într-o respirație după ce au încercat cu disperare să alerge cu viteza gândului. Totuși, când îi dau telefon la locuința ei din Clare, Rani Sarma pare atât de relaxată încât ai crede că e o altă persoană. E ca și cum ritmul i-ar fi influențat de mediul în care se află – fie tumultul orașului, fie calmul insondabil al oceanului. „Așa sunt eu la Lanich. M-am plimbat până la țărm și apoi am înotat în mare aseară. Nu era nimeni în jur. Astfel de experiențe sunt foarte benefice pentru scris, pentru că vezi totul cu încetinitorul."

Mediul acesta i-a permis să trăiască „o bizară juxtapunere" de culturi. Ne povestește cum mergea la biserică în fiecare duminică dimineața și se uita apoi la MTV. Cinematograful cel mai apropiat era la peste 30 kilometri. „Tinerii care trăiesc la oraș sunt îngroziți de idee", recunoaște ea. Având în vedere claritatea acțiunii din piesele autoarei, mă întreb dacă îi face plăcere când criticii îi caracterizează stilul drept cinematografic.

„Cred că da. Dar pe de altă parte, sunt și foarte nerăbdătoare. Îmi place să intru în miezul acțiunii și să fac ce am de făcut. Sunt momente în care trebuie să stai și să elaborezi ceva cu răbdare, dar în același timp în *Albastru* și... *Atins...* (piesa precedentă) scriu despre o generație care nu poate să stea pe loc și transpun asta în scenă: mișcare neîntreruptă."

Pentru Ursula cea peripatetică trecerea la vârsta adultă poate fi sau rapidă, ca o cădere de pe stâncă, sau progresivă, ca eroziunea coastei.

„Când am început facultatea la Cork, eram foarte conștientă de diferențele dintre lumea urbană și cea rurală. Eu am crescut cu atâta spațiu în jur și cu atât de puține pericole... În copilărie, cea mai mare problemă pentru părinți era să nu ne apropiem prea mult de mare și să ne înecăm."

Prin urmare, forța mării i-a inspirat un profund respect față de ea. „Nu te duci unde ești nesigur."

E greu să ți-o imaginezi pe Ursula Rani Sarma nesigură. La un moment dat ,ne spune: „Mai degrabă renunț la un angajament decât să-mi deformez viziunea pentru altcineva dintr-o trupă de teatru. Dacă nu, de ce au mai apelat la mine?". Cu o altă ocazie vorbește despre succesul ei – de la premii de prestigiu la aprecieri pozitive din partea presei britanice și la adaptarea cinematografică a piesei *Albastru*, „cu mai mult pragmatism decât mândrie", după propriile ei spuse.

Totuși, când vorbește despre șocul cultural pe care îl presupune deplasarea de la sat la oraș: „Genul de sentiment: o, Doamne, există oameni care se droghează în toalete la discotecă?" - se vede că locurile diferite încă o mai copleșesc.

„Mă simt foarte irlandeză când merg în străinătate", recunoaște ea. „Însă multă lume crede la început că vin din Spania. Îmi trebuie cel puțin zece minute ca să le explic."

Mezina dintre cei trei frați, Ursula are un tată indian și o mamă irlandeză. Tatăl ei moare când Ursula avea doar 2 ani.

„Chiar dacă am simțit întotdeauna un gol în familie, aveam senzația că tata făcea totuși parte din ea și, de fapt, ni se aducea adesea aminte de asta. Am intrat în contact cu cultura și literatura indiană foarte devreme. Eram conștienți că suntem diferiți", continuă ea, „că religia tatălui meu era diferită de lumea catolică irlandeză în care trăiam."

Primele amintiri ale Ursulei sunt însă legate de perioada când bunicul ei, Jim O'Loughlin, îi citea povești și, după cum spune ea, „o vrăjea cu cuvinte".

„Imaginează-ți că stai și asculți o poveste și poți ajunge oriunde", își amintește ea. „*Adoram* senzația asta." Își amintește de asemenea cum a descoperit colecția de poezie a tatălui ei și a devenit dependentă de Tagore. „Modul în care Tagore folosește cuvintele are o calitate lirică extraordinară, care acționează aproape ca un analgezic pentru o durere de cap. O senzație de plutire, de detașare, aproape hipnotică, dar și foarte emoționantă."

Poate că de aceea în primele ei piese apare frecvent dorința de evadare. „Niciodată nu mă voi mai putea întoarce acasă", visează Danny în *Albastru.* „Voi fi un exilat într-o țară străină și niciodată nu voi mai putea pune piciorul în Irlanda... Și-acolo apa va fi caldă ca pâinea prăjită..."

Am avut norocul de a intra în contact cu o cultură străină la o vârstă fragedă și am fost întotdeauna conștientă că există *altceva*: o altă lume, o altă viață sau chiar o altă dimensiune. Există atâtea alte lumi și povești și vieți, încât îmi vine să...", se oprește, căutând cuvântul potrivit și-i dă drumul: „fur!".

Antonia CRISTINOI

Scenă din *Albastru* de Ursula Rani Sarma.

Albastru

– extras –

ACTUL I

SCENA 3

DES: Joe?

JOE: Ce?

DES: Mai taci și tu două minute. Mă doare capul de cât vorbești.

JOE: Da?

DES: Da.

JOE: Scuză-mă... (*Tace o secundă.*) Cine erau ăia din primul rând cu plodul care urla întruna? Nu cred că-i cunosc... Doamne, ai mai văzut așa copil urât?

DES: Unchiul și mătușa mea de la Dublin.

JOE: Urla de ziceai că-l omoară cineva.

DES: O omoară.

JOE: Da' m-am gândit că nu era rău că plângea măcar el, că tot nu plângea nimeni.

DES: Ea.

JOE: Da, m-am gândit că măcar plânge cineva. Maică-mea zice că, dacă nu plânge nimeni la înmormântare înseamnă că nimeni n-o să-ți ducă dorul și că măcar un om trebuie să plângă la fiecare înmormântare, chiar dacă ăsta era urât ca dracu' și nu știa de ce plânge...

DES: E o ea!

JOE: Ce e?

DES: Copilul e o fată, au botezat-o în noiembrie și au rugat-o pe mama să fie nașă. Am fost împreună.

JOE: (*Ofensat.*) Când a fost asta?

DES: Ți-am zis, în noiembrie.

JOE: Și de ce nu mi-ai spus?

DES: Pentru că.

JOE: Aș fi vrut să merg și eu, ai fi putut să-mi spui, de ce nu mi-ai spus, Des?

DES: Nu ți-am spus și gata, poți să taci câteva minute?

JOE: Dar de ce...

DES: (*Strigă.*) Pentru că uneori ești superenervant, Joe, nu vrei să taci odată?

SCENA 6

(*Muzica și luminile se schimbă, cei trei ies din partea luminată și intră în oraș; toți trei sunt cu fața la public, Joe face un pas înainte.*)

JOE: Ajungem în oraș și e cel mai frumos lucru de pe pământ.

DANNY: Cu aromă de cidru...

DANNY: Mergem la discotecă și încercăm să părem mai bătrâni și mai interesanți.

DES: Ca studenții din jurul nostru și totul merge de minune și...

JOE: (*Face un pas înapoi și ajunge lângă Des; se uită amândoi la stânga.*) Mai bine ai vedea de ea!

DANNY: (*Merge înainte, transformându-se în personajul pe care îl descrie.*) Superaranjată, cu părul platinat, buze roșii ca sângele, minijupă roz din piele de șarpe, geacă albă de latex, tocuri de zece centimetri, un pic ametită...

(*Joe și Des vin în față și se transformă în bodyguarzi; fiecare îi pune o mână pe umăr.*)

JOE: (*Ca bodyguard.*) Actele domnișoară, nu vă supărați.

DES: (*Ca bodyguard.*) Veselă, veselă?

JOE: (*Ca bodyguard.*) Cam ametită, poate?

DANNY: (*Ca fata beată.*) De obicei le am la mine, dar mi-au furat portofelul în autobuz când veneam și...

JOE: (*Ca bodyguard.*) D.N.?

DANNY: (*Ca fata beată.*) Ce D.N.?

JOE: (*Ca bodyguard.*) Data nașterii.

DANNY: (*Ca fata beată, numărând în minte.*) 83... nu, 82... nu...

DES: (*Ca bodyguard.*) Studentă?

JOE: (*Ca bodyguard.*) La mate?

DANNY: (*Ca fata beată.*) Ce?

(*Des și Joe se uită unul la altul și apoi la ea.*)

DES/JOE: (*Ca bodyguarzi.*) Nu intri. Nu în seara asta. Următorul. (*Se întorc amândoi cu spatele la ea.*)

DANNY: (*Ca fata beată.*) Da, da' colega mea de cameră e înăuntru și cheile mele sunt la ea... (*Des și Joe dau din cap.*)

DANNY: (*Ca fata beată.*) Și prietenul meu mă așteaptă înăuntru, n-are cine să mă ducă acasă... (*Des și Joe dau din cap.*) Da' vin aici în fiecare seară!

DES: (*Ca bodyguard, se întoarce spre ea.*) Ce ți-am spus?

DANNY: (*Ca fata beată.*) Da' colega mea...

JOE: (*Ca bodyguard, se întoarce spre ea.*) Nu intri.

DANNY: (*Ca fata beată.*) Prietenul meu...

DES: (*Ca bodyguard.*) Pe ce limbă să-ți spun?

JOE: (*Ca bodyguard.*) Dă-te de la ușă, nu faci decât să-ți înrăutățești situația.

DANNY: (*Ca fata beată.*) Dar...

DES: (*Ca bodyguard.*) Ce ți-a spus?

JOE: (*Ca bodyguard.*) Ce ți-am spus?

DES: (*Ca bodyguard.*) Următorul.

DANNY: Fata pleacă de la ușă, lacrimile îi curg râuri pe machiaj.

JOE: (*Ca bodyguard.*) Următorul.

DANNY: Părul murdar îi vine în ochi, începe să plouă chiar când ea pleacă, târându-și poșetuța roz ca o coadă între picioare... cum naiba poate merge cu pantofii ăștia?

ACTUL AL DOILEA

SCENA 1

Cei trei sunt la nivelul 1, vorbesc pe rând publicului.

DES: Joi. Era doar una dintre diminețile în care te trezești și înainte să deschizi ochii simți căldura din cameră, și când tragi perdelele căldura îți năpădește în față și afară...

DANNY: Totul îți pare fermecat, ca și cum lumea ar fi fost îmbrăcată în cristal peste noapte, iar ziua pare că te cheamă afară să te joci, te îmbraci mai repede ca de obicei și mănânci tot dintr-o înghițitură doar ca să fii acolo, să te simți parte din ea și...

JOE: Când ieși din casă, nu-ți vine să crezi că cineva a preschimbat rafalele de vânt de pe Coasta de Vest în așa ceva și nu-ți poți închipui cum ceva rău s-ar putea întâmpla într-o atât de...

DES: Nemaipomenită.

DANNY: Minunată.

JOE: Uimitoare.

DANNY/JOE/DES: (*Împreună.*) Zi de școală.

SCENA 4

DES: (*Rar.*) Stau în picioare pe stâncă, e întuneric, cerul e apăsător și plumburiu iar marea dezlănțuită. Mă uit la mare și ea e ca staniolul, cu dantelă la glezne în valurile de pe țărm. E un leagăn, e o plapumă albastră de mercur când păşesc în gol, e un zid de catifea care îmi zboară în întâmpinare și eu trec prin el, mă duc la fund în albastrul de plumb. Cu fața în jos, zac în nisipul negru și adânc, cu gura deschisă respir albastrul, ating stelele, diamante reci și catifelate în palmele mele. O văd venind spre mine. E așa de frumoasă, îmi vorbește în șoaptă. Dar vrea să plece înapoi. Nu poți să mai rămâi? Mai stai. Voi fi băiat cuminte. Ea îmi întinde mâinile, mâinile ei catifelate, mâinile ca perlele. Și mergem împreună pe nisipul negru și fin. Păşim cu grijă printre stele... (*Pauză.*) Și știu... Știu că nu mă voi despărți niciodată de ea.

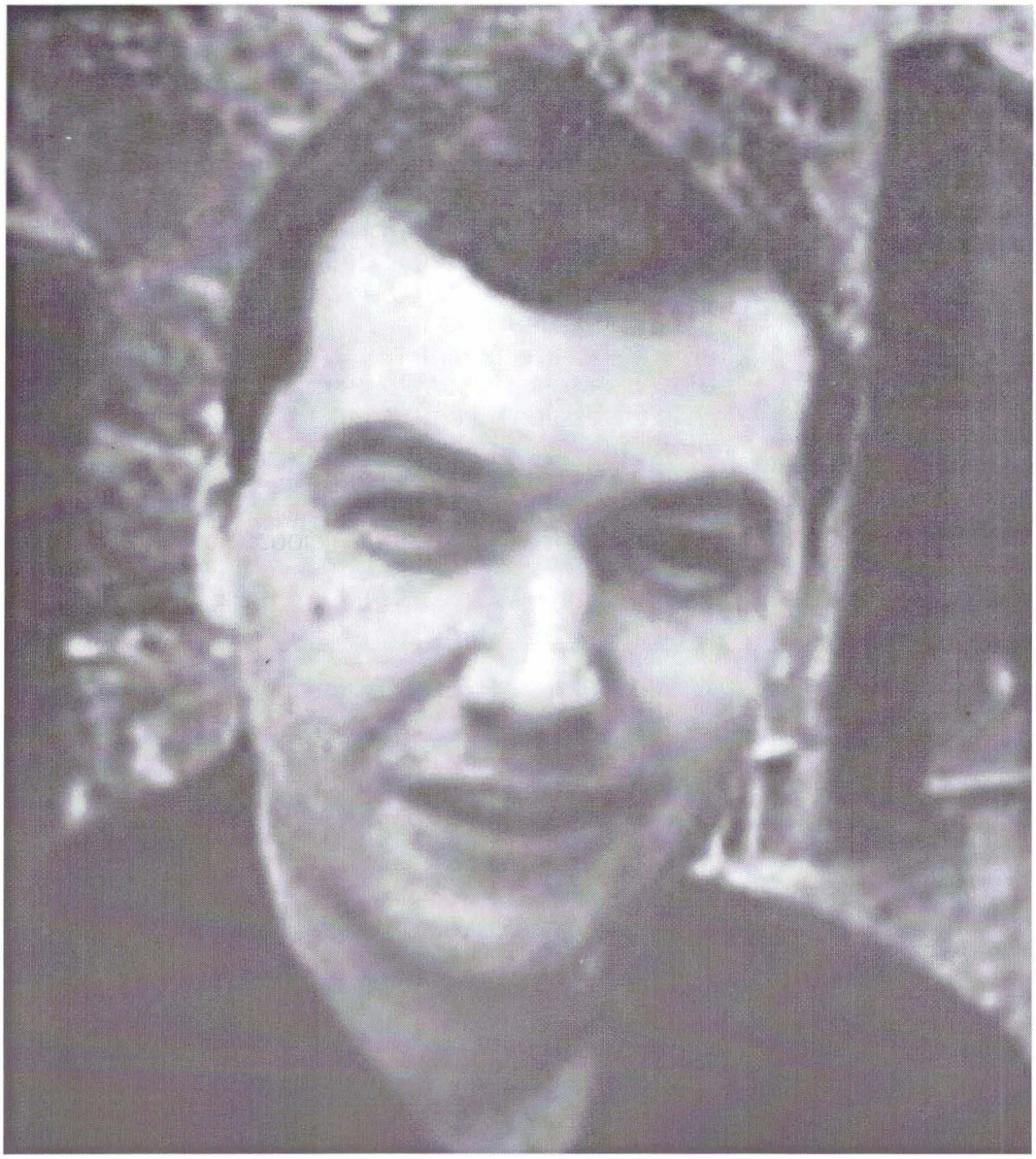
Traduceri de *Antonia CRISTINOI*

Antonia Cristinoi

Traducătoarea este absolventă a Facultății de Limbi și Literaturi Străine din cadrul Universității București, secția traducători-interpreți, specialitatea franceză-engleză. La pregatirea ei profesională se adaugă cursuri de traducere și teoria traducerii urmate la „Institut Libre Marie Haps" din Bruxelles în perioada septembrie 2001–aprilie 2002. Antonia Cristinoi a colaborat cu Editura Polirom la traducerea romanului *Une ténébreuse affaire* de Honoré de Balzac și a unui dicționar de istorie și filosofie a științelor. În prezent, ea efectuează studii postuniversitare la Universitatea din Orléans, unde predă cursuri de lexicologie franceză și teoria traducerii.

La fel de demne de menționat în activitatea ei profesională sunt colaborarea cu „Atelier Européen de la Traduction Théâtrale" din Orléans și participarea la un program de cercetare care vizează crearea unei baze de date lexicografice pentru studiul limbii *palikur*, o limbă amerindiană vorbită în Guyana franceză.

OWEN McCAFFERTY



Născut în 1961, Owen McCafferty trăiește împreună cu soția sa și cu cei trei copii în Belfast, Irlanda de Nord. A fost scriitor rezident al Studioului Teatrului Național din Londra în 1999. Creația lui include *Closing Time*

(„E timpul să închidem") pentru Naționalul din Londra, *The Chairs* („Scaunele" – o adaptare după Eugen Ionescu), *No Place Like Home* („Nicăieri nu-i mai bine ca acasă") și *Court Room No 1* („Sala de judecată nr. 1") pentru compania de teatru „Tinderbox", *Mojo Mickybo* pentru compania de teatru Kabosh și *Shoot the Crow* („Împușcă cioara") pentru companiile de Teatru Druid din Galway, Irlanda, și Manchester Royal Exchange Theatre Studio din Marea Britanie. Piesele lui pentru radio includ *The Elasticity of Supply and Demand* („Elasticitatea relației cerere și ofertă") și *The Law of Diminishing Returns* („Legea atenuării se întoarce").

„INSTANTANEE DINTR-UN LUNGMETRAJ"

Noua piesă a lui Owen McCafferty oferă un impresionant tablou panoramic al unei zile din viața orașului Belfast. Sectarianismul care l-a făcut cunoscut în știrile lumii este ignorat aproape în totalitate. Accentul e pus pe problemele economice și pe micile, dar perpetuele, violențe care definesc viața oricărui oraș, indiferent de poziția sa geografică sau de problemele politice caracteristice.

În cazul unei astfel de piese, pericolul cel mai mare e posibilitatea ca ea să decadă într-un anumit tip de telenovelă de cartier. McCafferty însă evită acest lucru prin faptul că ne amintește întotdeauna de universalitatea problemelor pe care le discută. Parcă reluând tema lui James Joyce din *Ulise*, urmărindu-l pe Leopold Bloom o zi în Dublin, piesa aduce „aventurile" a 21 de oameni pe parcursul unei zile în Belfast. Încercările și necazurile personajelor sunt relaționate în grade diferite, dar ceea ce dramaturgul vrea să scoată la iveală este individualitatea fiecărei persoane. Personajele sunt la același nivel în ceea ce privește importanța problemelor pe care le trăiesc. Subiecte diferite se îmbină pentru a ne prezenta complexitatea vieții pe care noi toți o trăim, indiferent de aparenta ei banalitate.

Înmormântarea unui localnic devine punctul de rezistență al piesei, centrul din care se ramifică mai apoi multiplele acțiuni.

Într-o succesiune rapidă de imagine și dialog, facem cunoștință cu fiii mortului, Harry și Paul, care nu se înțeleg de ani de zile, dar care se reunesc cu această ocazie funebră, descoperă arme îngropate în grădina din spatele casei și discută despre moralitatea tatălui lor.

Theresa, femeie între două vârste și directoare la un abator, înfruntă două crize paralele: trebuie să își plătească muncitorii și, în același timp, corpul fiului ei, împușcat cu cincisprezece ani în urmă, e găsit, în sfârșit, de poliție. În familie relația cu soțul ei, Dave, e tensionată, fiecare conversație fiind bântuită de fantoma fiului pierdut.

Mai aflăm povestea lui Robbie, traficant de droguri care își duce zilele prin cluburile din oraș și își bate prietena, mai tot timpul drogată. Sammy, un negustor care, nemulțumit de incompetența poliției, decide să lupte singur împotriva hoților care bântuie prin cartier.

Piesa prezintă felul în care spațiul privat și cel public se intersectează perpetuu. Criza familială a Theresei e dublată de cea de la locul de muncă; vânzătorul de la magazin e sfâșiat între îndatorirea sa față de sindicat și viața personală dominată de o amantă nemulțumită; un fost muncitor de la abator încearcă cu disperare să își țină fiul departe de fabrică.

Acest mozaic de oameni și vieți redă imaginea unui Belfast aflat sub presiunea problemelor economice care afectează în mod determinant viețile personajelor.

Piesa lui McCafferty e plină de singurătate și violență, dar, spre surprinderea multora, această violență nu vine dinspre disensiunile religioase (protestanți contra catolici) atât de comentate, ci dinspre realitatea de zi cu zi a unui oraș „universal". Atât personajele, cât și crizele lor existențiale sunt cu siguranță universale. Owen McCafferty e un dramaturg cu o viziune adâncă, aproape de metafizic, dar în același timp de o umanitate palpabilă care își uimește în mod constant spectatorii. Caracterizările sale sunt detaliate, pline de viață, neașteptate. Dialogul său e ritmat și aproape violent în anumite momente. Piesa combină drama de cartier cu adevăruri metafizice și cu un umor tăios. Anumite idei de bază par totuși să determine întreaga piesă: ideea de control sau lipsa acestuia asupra propriei noastre vieți și faptul că în fiecare dintre noi există un amalgam de bine și rău. McCafferty ne oferă o viziune inteligentă și plină de compasiune a sufletului uman.

Într-un interviu acordat stației de radio BBC Radio 3, Owen McCafferty își caracterizează propria creație, oferindu-ne o viziune intimă asupra lumii teatrale create de el.

„Faptul că trăiesc în Belfast, că m-am născut și am crescut în acest oraș cred că nu mi-a influențat în mod determinant opera din punctul de vedere al viziunii pe care lumea o are despre Belfast. Nu sunt un scriitor «politic», dacă «politic» înseamnă să scrii despre sectarianismul din oraș. Majoritatea poveștilor pe care le spun la radio sau pe scenă sunt despre oameni care se află la periferie. Mă concentrez mai mult asupra umanismului poveștilor decât asupra politicului. Analizând întreaga mea operă, pot sublinia existența a două teme principale. Una este singurătatea omului, iar cealaltă este noțiunea așteptărilor neîmplinite. Ne petrecem viața trecând de la o așteptare neîmplinită la alta. Și această mișcare continuă ne ține în viață."

Carmen SZABÓ

David JOHNSON

Owen McCafferty

Owen McCafferty (născut în 1961), dramaturg stabilit în Belfast, este considerat ca fiind una dintre cele mai importante, autentice și inovatoare voci care au apărut în teatrul irlandez în ultimii ani. Fiind un dramaturg din Irlanda de Nord, el contrazice așteptările generale în legătură cu teatrul din această țară prin faptul că piesele lui nu sunt determinant politice (în stilul lui Gary Mitchell de exemplu, ale cărui piese angajate politic au cunoscut un mare succes în rândul criticilor din Dublin și Londra, dar, surprinzător, mai puțin în Belfast, oraș în care se desfășoară acțiunea tuturor pieselor sale). Într-adevăr, având în vedere tema pieselor sale, se poate afirma că opera lui McCafferty este mai puțin influențată de Belfast și de situația politică din Irlanda de Nord decât de stilul și ritmul acelui tip special de „engleză-irlandeză-nordică" pe care el și personajele sale o vorbesc. Astfel, piesele lui McCafferty pot fi considerate o încercare de a crea un nou limbaj teatral pentru teatrul scris și jucat în Irlanda de Nord, un limbaj care depășește convențiile naturaliste și realiste, atât de iubite în ambele țări de pe insula Irlandei.

Limba engleză vorbită în Belfast are o deosebită rezonanță atât în ceea ce privește termenii argotici, cum e de așteptat într-o cultură urbană care s-a dezvoltat în timp și a reacționat împotriva a mulți ani de violență civilă, cât și în ceea ce privește termenii de lirism aspru și umor negru, care, în multe cazuri, sunt compensații verbale pentru secole de tristețe și frustrări. Mai mult decât atât, e o limbă care e în mod definitiv îmbogățită de un substrat de limbă irlandeză și dialect scoțian din Ulster, ambele, inextricabil unite, având un loc important în tiparele limbajului din Irlanda de Nord și jucând un rol determinant în violențele semantice comise împotriva limbii colonizatoare. Există desigur aici o problemă interesantă în legătură cu procesul subversiv pe care limba colonizată îl încearcă împotriva limbii colonizatoare pentru a descompune relațiile sociolingvistice impuse de aceasta. În legătură cu această problemă, cititorul poate consulta eseul lui Jorge Luis Borges „Tradiția și scriitorul argentinian" în volumul *Labirinturi și alte eseuri.* În termeni politici, McCafferty e un naționalist de stânga – orice contradicție în termeni e rezolvată de tipul de stat de tranziție atât din punct de vedere politic, cât și militar, care caracterizează situația actuală din Irlanda de Nord cu o dramaturgie și un dialog teatral profund înrădăcinate în sentimentul de alienare care determină aproape toate personajele lui McCafferty. Ele trăiesc într-un spațiu real, iar vorbirea lor e puternic încastrată în acest spațiu, evocându-l, dar în același timp dând impresia unei angoase claustrofobice datorate unui spațiu istoric, psihologic și social închis ermetic.

Această senzație de înstrăinare într-un spațiu familiar devine cea mai mare încercare pentru traducătorul pieselor lui McCafferty. E o problemă care l-a dus pe el însuși, ca traducător, să scrie o versiune a *Scaunelor* lui Ionescu pentru Compania de teatru Tinderbox situată în Belfast, o versiune care a

câștigat aprecierea criticilor din Belfast și cu care compania a plecat într-un turneu în anul 2003. Piesa lui Ionescu, în versiunea lui McCafferty, a fost interpretată într-un dialect local, dar totuși nu restrictiv care, printr-o puternică formulă teatrală, a evocat Nordul Irlandei fără a se lăsa constrânsă de acest spațiu. Limbajul lui McCafferty este întotdeauna teatral, dar faptul că evocă un anumit spațiu le dă posibilitatea spectatorilor să se implice în spectacol și să-și coroboreze propria imaginație cu ceea ce se întâmplă pe scenă. Un exemplu relevant îl constituie una dintre primele sale piese, *Mojo Mickybo* (1998). Acțiunea se desfășoară în Belfastul anilor '70, unde doi prieteni interpretează o miriadă de personaje provenite din filmele pe care cei doi le iubesc, în special westernuri. Piesa își schimbă registrul, din comic în tragic, în spațiul dintre actori și spectatori, datorită faptului că spectatorii sunt conștienți de ironia tragică a jocului idilic și inocent al băieților. Belfastul e pe cale să se transforme într-un spațiu al conflictului civil și, numai câțiva ani mai târziu, o parte a prietenilor celor doi, evocați cu atâta umor și dragoste, vor fi inevitabil morți. Atât băieții, cât și spectatorii aparțin aceluiași spațiu, dar sentimentul că pumnul istoriei se abate sumbru asupra acestor vieți tinere îi înstrăinează de acest *locus* care e atât al lor, cât și al piesei.

Asta nu înseamnă că teatrul lui McCafferty în general și *Mojo Mickybo* în particular sunt inteligibile numai spectatorilor irlandezi. Multitudinea de înțelesuri pe care spectacolul teatral le poate evoca în cadrul spațiului local diferă în intensitate față de spectacolele puse în scenă în altă parte. Dar aici devine arta traducătorului foarte importantă și creativă: el/ea trebuie să găsească o modalitate prin care sentimentul unei tragedii iminente să se mențină în mod constant în conștiința spectatorilor, indiferent de locul unde are loc spectacolul. Piesele lui McCafferty, atât *Mojo Mickybo,* cât și celelalte, au cunoscut reprezentații de succes în Marea Britanie, inclusiv piese puse în scenă de Teatrul Național din Londra. *Instantanee dintr-un lungmetraj* (2003) a reprezentat un succes enorm pentru McCafferty pe scena Teatrului Cottesloe din cadrul Național ului din Londra. E o piesă asemănătoare unui *puzzle*, construită în jurul poveștilor a douăzeci de personaje din Belfast, ale căror vieți se ating, se suprapun și se separă din nou într-o complexă și dureroasă coregrafie a vieții urbane. Descrisă de unul dintre critici ca fiind „piesa perfectă", *Instantanee*... dovedește o incredibilă măiestrie în dramaturgie și o nemaipomenită cunoaștere a felului în care spectatorii reacționează în fața unui spectacol teatral.

McCafferty e un dramaturg care experimentează în mod continuu cu formele teatrale. Acest lucru e neobișnuit în teatrul irlandez în special și în literatura irlandeză în general, căci majoritatea poeților și dramaturgilor irlandezi au avut tendința de a utiliza forme conservatoare, cu excepția lui James Joyce, care a transformat romanul într-un experiment continuu. McCafferty reprezintă o excepție de la regula generală a literaturii irlandeze, deoarece încercările lui de a găsi un nou limbaj teatral îl fac să dezmembreze formulele convenționale. Producția Tinderbox cu *No Place Like Home* (*Nicăieri nu e mai bine ca acasă*, 2001) a fost un spectacol abstract realizat în coproducție cu compania de teatru și folosind mai multe instalații de artă. McCafferty le-a oferit dialogul, în acest caz un lung poem pentru cinci actori

care prezintă atât rușinea unui Belfast caracterizat de intimidare culturală și evacuări forțate, cât și groaza unei lumi a genocidului și a înstrăinării refugiaților pe plan internațional. Dramaturgic vorbind, limbajul lui McCafferty nu și-a găsit o reprezentare pe măsură în cadrul spectacolului, poemul dramatic scris de el fiind un poem în care agoniile personale ale Belfastului își găsesc un ecou teribil în tragedia populației emigrante din Europa de Est, Orientul Mijlociu și Africa.

Alienarea personajelor lui McCafferty e o condiție existențială și istorică în același timp. Una dintre piesele sale cele mai bune îmbină latura existențială și cea istorică cu o claritate filosofică și un impact teatral extraordinare. Piesa *Court Number One* (*Curtea de justiție numărul unu*, 2000) e o piesă scurtă al cărei portret beckettian al izolării, singurătății și așteptării continue e clarificat la sfârșit prin dezvăluirea faptului că reprezintă de fapt purgatoriul victimei unei crime politice nerezolvate. Având ca fundal zona dărăpănată a tribunalului din Crumlin Road, de mult timp simbolul diviziunii brutale a Belfastului, piesa ne rămâne în amintire ca o declarație definitivă a victimizării.

McCafferty e un scriitor prolific. Din 1994 a scris nouă piese și o traducere, puse în scenă în majoritatea teatrelor importante din Irlanda și Marea Britanie. De asemenea, a scris mai multe piese pentru Radio BBC. În toate acestea el demonstrează o considerabilă compasiune pentru omul de rând a cărui viață poate scăpa ușor de sub control. Într-un fel, această temă principală își are sursa în faptul că McCafferty trăiește în Belfast, unde ani de violență civilă au dus la evenimente terifiante. Astfel, teatrul său devine o profundă meditație asupra identității. Aceasta însă nu-i limitează sau constrânge opera în nici un fel.

Scenă din *Instantanee dintr-un lungmetraj* de Owen McCafferty.

Intersecție dintr-un lungmetraj

– extrase –

ACTUL ÎNTÂI

SCENA 4

O casă. Camera de zi. THERESA se machiază și se pregătește să iasă în oraș. E îmbrăcată în negru pentru o înmormântare. DAVE și-a petrecut noaptea într-un fotoliu.

THERESA BLACK: O să-ți distrugi spatele, dacă tot dormi în fotoliul ăla.

DAVE BLACK: N-am dormit, am luat câteva somnifere – nici un efect.

THERESA BLACK: Trebuie să vrei să dormi ca să aibă vreun efect – ai mâncat ceva de micul dejun?

DAVE BLACK: Voi mânca ceva mai târziu.

THERESA BLACK: Cum arată rochia asta pe mine?

DAVE BLACK: E O.K.

THERESA BLACK: Nu e prea strâmtă?

DAVE BLACK: Nu. E O.K. E chiar prea bine pentru o fabrică de carne.

THERESA BLACK: Trebuie să mă duc la o înmormântare.

DAVE BLACK: O înmormântare?

THERESA BLACK: Da... Știu...

DAVE BLACK: Cineva cunoscut?

THERESA BLACK: Un tip care a lucrat la abator – înaintea mea.

DAVE BLACK: O înmormântare, azi?

THERESA BLACK: Șefu' e plecat și trebuie să mă duc în locul lui – mai bine trec pe la birou înainte de a merge la biserică să văd dacă a lăsat vreun mesaj – lasă totul pentru ultimul moment și eu trebuie să le aranjez pe toate după aceea.

DAVE BLACK: Dacă mă gândesc la timpul pe care îl petreci acolo, sunt convins că totul e în ordine.

THERESA BLACK: Nu începe cu asta...

DAVE BLACK: Nu încep – sunt doar obosit.

THERESA BLACK: Ar fi trebuit să dormi.

DAVE BLACK: N-am putut. Tu ai dormit, totuși...

THERESA BLACK: Parcă ziceai că nu începi...

DAVE BLACK: Nu încep...

THERESA BLACK: Am avut și eu nopți nedormite...

DAVE BLACK: Știu – îmi pare rău – abatorul e închis azi?

THERESA BLACK: Mai repede ies eu pe stradă fără machiaj decât să închidă el abatorul.

DAVE BLACK: Băiatul ăla nu vrea să piardă nici un ban.

THERESA BLACK: E plecat în sud să aranjeze niște afaceri – dacă nu semnează contractul ăsta nu știu ce se va întâmpla – eu sunt cea care va trebui să-l suporte; și chiar nu știu ce se va întâmpla – n-ar trebui să fie treaba mea.

DAVE BLACK: Atunci de ce nu-i spui?

THERESA BLACK: Ar începe să-mi spună cât e el de stresat de toată situația asta.

DAVE BLACK: Dar nu-i ești datoare cu nimic – muncești, ești plătită pentru asta și atât...

THERESA BLACK: Știu asta.

DAVE BLACK: Am pierdut controlul asupra întregii situații – asta e problema noastră – nu avem nici un fel de control. Ceilalți știu ce se întâmplă?

THERESA BLACK: Nu. Nu mă lasă să le spun.

DAVE BLACK: Nu minți pentru el, Theresa.

THERESA BLACK: Nu mint. N-aș face-o niciodată...

DAVE BLACK: Nu merită. Nu merită nici pe naiba.

THERESA BLACK: Trebuie să muncim, totuși. Dave, situația noastră nu schimbă acest fapt.

DAVE BLACK: Situația noastră schimbă totul.

THERESA BLACK: De ce nu te pregătești de muncă?

DAVE BLACK: Nu mă duc la serviciu.

THERESA BLACK: Ce se va întâmpla cu slujba pe care o ai acum?

DAVE BLACK: Că pun niște cărămizi pe acoperișul unei muieri – halal muncă! Mă gândesc la viitor acum – băiatul meu e mort și îngropat undeva. E mort de cinșpe' ani – e timpul să-l găsim.

THERESA BLACK: Băiatul nostru, nu numai al tău, al nostru.

DAVE BLACK: Da, al nostru.

THERESA BLACK: Oamenii îl caută, Dave – îl caută de luni de zile, au sfâșiat tot pământul în lung și-n lat – ce altceva ai vrea să facă?

DAVE BLACK: Și azi se vor opri – cred că trebuie să facem ceva, ca să nu se oprească; să nu se oprească până nu îl găsesc și să putem să-l înmormântăm cum se cuvine – ca nenorociții care l-au împușcat să nu aibă ultimul cuvânt.

THERESA BLACK: Dacă nu l-au găsit pe Thomas până acum, nu-l vor mai găsi, Dave.

DAVE BLACK: Îl vor găsi dacă nu se opresc – nu voi permite ca asta să fie ultima zi.

THERESA BLACK: Du-te la serviciu.

DAVE BLACK: Nu – trebuie să fac ceva.

THERESA BLACK: Ce?

DAVE BLACK: Nu știu – e amuzant, totuși, că te-ai îmbrăcat în negru pentru înmormântarea altcuiva, când singura înmormântare pe care o dorim e a băiatului nostru.

THERESA BLACK: Nu e amuzant deloc.

DAVE BLACK: Eu cred că e.

THERESA BLACK: Voi mânca ceva pe drum spre birou.

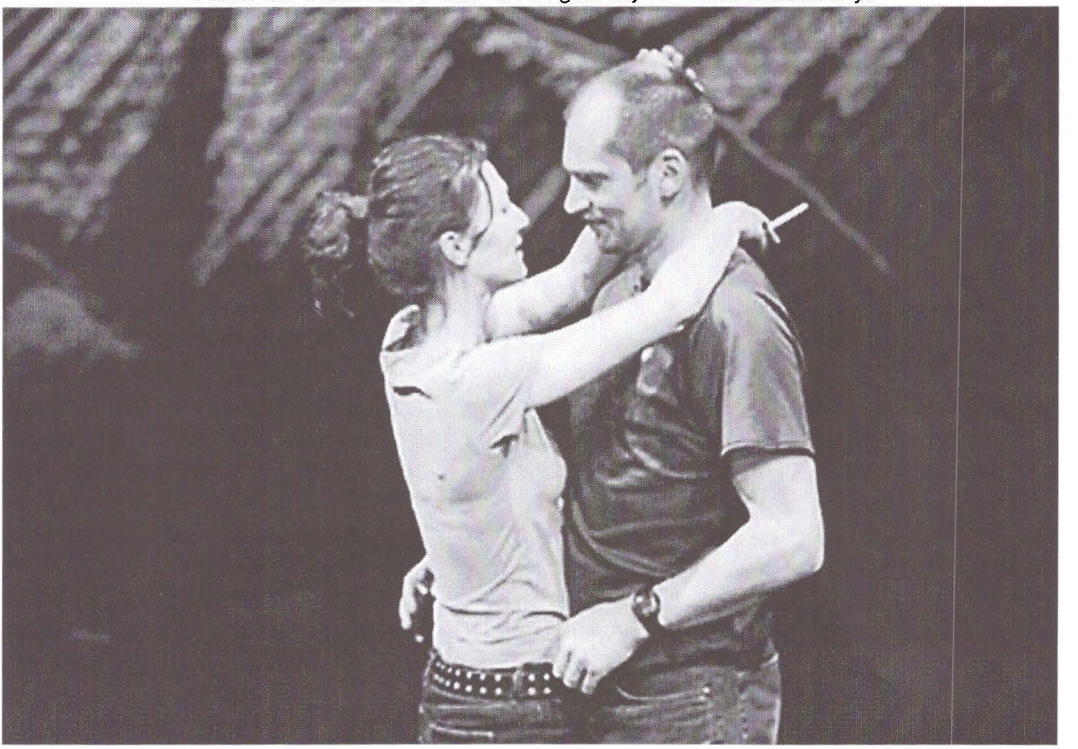
DAVE BLACK: Bine – totul e bine – chiar e...
THERESA BLACK *(Îl sărută.):* Știu.
DAVE BLACK: Te sun eu.
THERESA BLACK: Știi că voi fi ocupată.
DAVE BLACK: Te sun oricum.
THERESA BLACK: De ce nu te îmbraci?
DAVE BLACK: O să mă îmbrac, o să mă îmbrac.

ACTUL AL TREILEA
SCENA 8

Abatorul. Biroul THERESEI. Ea stă în întuneric. DAVE stă pe un câmp. Excavatoarele s-au oprit. El inspiră adânc și dă un telefon. Telefonul sună în birou. THERESA aprinde lumina. DAVE intră în scenă. THERESA răspunde la telefon.

THERESA BLACK: Alo!
DAVE BLACK: Ce faci la ora asta la birou?
THERESA BLACK: Nimic – tocmai mă pregăteam să plec – ești acasă?
DAVE BLACK: Nu.
THERESA BLACK: Vino acasă, Dave – am nevoie de tine acasă.
DAVE BLACK: Au găsit cadavrul. *(Tăcere.)* Theresa, ai auzit ce am spus? Au găsit cadavrul.
THERESA BLACK: Am auzit. Cum pot să fie siguri că e el?
DAVE BLACK: E el.
THERESA BLACK: Cum pot să fie siguri?
DAVE BLACK: I-am recunoscut pantofii – sunt pantofii lui. *(Tăcere.)* Te simți bine?
THERESA BLACK: Sunt bine. Cum l-au găsit? Unde era? Au folosit excavatorul? Nu l-au rănit cumva, nu-i așa?
DAVE BLACK: Era lângă un gard viu care a crescut acolo – l-au dezgropat cu lopețile – nu pot să îl miște deocamdată – așteaptă să vină cineva cu un coșciug.
THERESA BLACK: Acoperă-l cu o pătură.
DAVE BLACK: Am pus deja una peste el – când vin cu coșciugul o să-l ducă să-l identifice oficial.
THERESA BLACK: Pantofii lui...
DAVE BLACK: Știu – o să stau cu el.
THERESA BLACK: Bine.
DAVE BLACK: Le-am spus să mă lase singur cu el – eu am spus câteva rugăciuni și i-am spus că îl iubim – Dumnezeule, Theresa. *(Tăcere.)*
THERESA BLACK: Totul e în ordine Dave.
DAVE BLACK: Nu. Nu e în ordine. *(Pauză.)* Nu mai putem face nimic. Știu că vrei să fii aici, dar nu are nici un rost să vii acum aici – vino mâine, bine?
THERESA BLACK: Bine.
DAVE BLACK: Adu și niște haine când vii.
THERESA BLACK: Ce haine?

Scene din *Instantanee dintr-un lungmetraj* de Owen McCafferty.



DAVE BLACK: Orice – ceva de culoare închisă. Trebuie să plec, se întâmplă ceva și nu știu ce – poate au venit cu coșciugul – mă duc, bine?

THERESA BLACK: Bine.

DAVE BLACK: Te simți bine?

THERESA BLACK: Da – vin mâine dimineață.

DAVE BLACK: L-au găsit, Theresa. L-au găsit pe băiatul nostru.

THERESA BLACK: Du-te și aranjează lucrurile acolo – vin dimineață.

DAVE BLACK: Bine. Nu sta în birou toată noaptea. Du-te acasă.

THERESA BLACK: Mă duc.

DAVE BLACK: Trebuie să plec acum.

THERESA BLACK: Bine.

DAVE iese. THERESA stă nemișcată.

THERESA: Copilul meu... *(Strigătul ei e tăcut, apoi se transformă în urlet de durere.)*

SCENA 9

Câmpul moștenit de PAUL și HARRY de la tatăl lor. PAUL și HARRY se opresc din săpat. Au găsit arme.

PAUL FOGGARTY: Arme – al naibii de arme.

HARRY FOGGARTY: Ce te uiți la mine așa! Nu le-am pus eu acolo.

PAUL FOGGARTY: Ce caută armele astea aici?

HARRY FOGGARTY: Poate nu sunt ale lui.

PAUL FOGGARTY: Da, sigur... Poate nu sunt ale lui. Atunci cine le-a pus aici, zâna armelor?!

HARRY FOGGARTY: Poate altcineva le-a ascuns aici.

PAUL FOGGARTY: Arme pentru ce?

HARRY FOGGARTY: Să împuște căprioare – de-aia nu vezi nici una prin apropiere... Pentru numele lui Dumnezeu, Paul, trăim în Belfast. Pentru ce crezi că sunt? Dar măcar sunt curate!

PAUL FOGGARTY: De unde știi?

HARRY FOGGARTY: Cum adică de unde știu?

PAUL FOGGARTY: Se pare că știi prea multe despre ele.

HARRY FOGGARTY: Nu știu nimic despre nenorocitele astea de arme!

PAUL FOGGARTY: Sunt ale tale?

HARRY FOGGARTY: Da și te-am adus aici să te împușc cu ele! Idiot ce ești! Am spus că sunt curate... Adică nu par a fi foarte folosite...

PAUL FOGGARTY: Atunci sunt ale lu' tata?

HARRY FOGGARTY: Poate doar avea grijă de ele pentru cineva – știau că are pământul ăsta și l-au rugat să le îngroape aici – se mai întâmplă...

PAUL FOGGARTY: Asta nu înseamnă că a făcut bine ce a făcut... Dar dacă nu e asta... *(HARRY dă din umeri.)* De ce dai din umeri?

HARRY FOGGARTY: Dau din umeri pentru că știu exact la fel de mult despre asta ca tine – nici mai mult, nici mai puțin...

PAUL FOGGARTY: Dacă nu le-a ascuns pentru cineva, sunt ale lui.

HARRY FOGGARTY: Știu asta.

PAUL FOGGARTY: Și dacă sunt ale lui, înseamnă că le-a folosit. Fără îndoială.

HARRY FOGGARTY: Nu le-a folosit.

PAUL FOGGARTY: Atunci ce făcea cu ele aici? Și de ce le-a îngropat?

HARRY FOGGARTY: Ascultă, prostule! Nu trăim în Vestul Sălbatic! Nu putea să le țină la cingătoare!!!

Traduceri de *Carmen SZABÓ*

Carmen Szabó

Traducătoarea este absolventă a Facultății de Litere din cadrul Universității Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România, secția engleză–spaniolă. Interesată de cultura și civilizația irlandeză, a absolvit cursul de masterat de Cultură și civilizație irlandeză, din cadrul aceleiași facultăți. În prezent, Carmen Szabó își continuă pregătirea profesională urmând cursurile postuniversitare de doctorat în studii teatrale irlandeze din cadrul University College Dublin, Irlanda, unde predă cursuri de teorie teatrală.

Demnă de menționat este activitatea pe care o desfășoară în colaborare cu Atelier Européen de la Traduction Théâtrale, în cadrul programului „Discoverers of European Drama", traducând în limba engleză piese aparținând dramaturgilor români contemporani.

ITALIA

Switzerland
Austria
Slovenia
Croatia
Bosnia and Hercegovina
Adriatic Sea
Ligurian Sea
Tyrrhenian Sea
Ionian Sea
Mediterranean Sea
Elba
Corsica
Sardinia
Sicily
Malta
Bolzano
Trento
Belluno
Sendrio
Varese
Vercelli
Milan
Treviso
Gorizia
Trieste
Padova
Turin
Pavia
Parma
Cuneo
Genoa
Ferrara
Ravenna
Bologna
Florence
San Marino
Monaco
Imperia
Pisa
Livorno
Ancona
Grosseto
Teramo
Rome
L'Aquila
Viterbo
Campobasso
Benevento
Bari
Brindisi
Naples
Salerno
Taranto
Sassari
Nuoro
Cagliari
Cosenza
Calanzaro
Palermo
Messina
Trapani
Reggio di Calabria
Catania
Enna
Agrigento
Siracuse
Ragusa

Antonia CRISTINOI

Dramaturgia italiană contemporană

Italia face de-abia acum primii pași spre o politică culturală serioasă, care include adevărate investiții. Sistemul nostru teatral acceptă cu dificultate textele noi, deoarece autorii italieni sunt considerați de majoritatea impresarilor de teatru drept o investiție riscantă.

Problema dramaturgiei contemporane ocupă un loc important, în unele privințe chiar îngrijorător, în contextul dezvoltării și evoluției culturii teatrale. Putem vorbi așadar de o lipsă de susținere a creativității; textele contemporane reprezentate pe scene importante sunt puține la număr, căci sindromul economiei de piață nu ocolește nici investițiile de stat.

Cauzele care determină această situație sunt numeroase și nu e cazul să le analizăm aici. Totuși pentru a înțelege contextul în care ne desfășurăm activitatea sunt necesare câteva precizări.

O dată cu nașterea regiei (care ajunge în Italia relativ târziu față de restul Europei), ia sfârșit perioada directorilor de trupe de teatru, care acordă o importanță maximă autorului, ia sfârșit autarhia care dezavantaja piesele străine, mai ales pe cele în limba engleză, și se sacrifică autorul.

Astfel, începând din 1945-1950 și cel puțin până în 1980, a fi autor de teatru în Italia era considerat un handicap. Putem vorbi de fapt de excluderea progresivă a dramaturgului contemporan din orizontul marilor regizori, care caută un material mai maleabil, ca textele antice de exemplu, o dramaturgie alcătuită din rescrieri sau relecturi.

Din șaptezeci de spectacole de teatru regizate de Strehler doar nouă sunt piese scrise de un autor italian în viață. În cazul lui Luchino Visconti, din treizeci de spectacole doar două aparțin unor autori contemporani: *Arialda* de Giovanni Testori în 1960 și, înainte cu un an, *Figli d'arte*, piesă scrisă de ambițiosul și prolixul Fabbri, catolic și deci util pentru a potoli înverșunarea conservatorilor. În timp ce dramaturgia italiană nu are o scenă pe care să evolueze, în străinătate, în anii '70-'80 se dezvoltă adevărate ateliere de scriitură teatrală care antrenează regizori și scriitori, ca de exemplu colaborarea dintre Théâtre National Populaire și Bernard Marie Koltès la Paris sau dintre Royal Court Theatre și David Storey la Londra.

Putem adăuga:

– în anii '60–'70 afirmarea «teatrului de imagine» care neagă importanța centrală acordată cuvântului;

– natura itinerantă a teatrului italian, care include numeroase turnee, motiv pentru care spectacolele care se vând înainte de a fi realizate trebuie să ofere anumite garanții: numele actorului, titlul cunoscut etc.

La sfârșitul anilor '70 se poate constata o reîntoarcere la dramaturgie, în ton cu reorganizarea aceleiași regii și nașterea unei noi generații de autori. Fenomenul care atrage atenția într-un astfel de context este apariția unor *performeri* capabili să-și scrie și să-și interpreteze propriile glume. «Entertainerul» înlocuiește astfel actorul politic, ca în cazul lui Dario Fo, care preferă disensiunile și provoacă sala. Noul echilibru îl eliberează nu numai pe actorul director al trupei de teatru, ci și pe dramaturg, care unifică, în sfârșit, scriitura teatrală și scriitura scenică (cazul cel mai senzațional este cel al lui Carmelo Bene).

Mai puțin impetuoasă, dar totuși în legătură cu această schimbare la nivelul interpretului este o serie timidă și marginală de tendințe care se întrevăd prin rețelele crude ale sistemului de producție și distribuție teatrală în anii '80–'90. Chiar dacă se încearcă izolarea acestor tendințe nu putem să nu remarcăm o serie de linii comune.

În primul rând, un minimalism dramaturgic, în care observăm cu ușurință prezența unui argou determinat social, în genul lui David Mamet. Grupuri restrânse, bine stratificate și compacte, posedând ideolecte proprii, propriile coduri de autodescriere, în siajul modelelor mai vechi, ca Natalia Ginzburg, care suprimă indicațiile de regie într-un text extrem de complex țesut din repetiții iritante, sau Ennio Flaiano, care creează o rețea intrigantă de paradoxuri și jocuri de cuvinte cu cea mai mare economie lexicală.

Se recuperează și legătura cu scenariul de film, deoarece mulți dintre dramaturgi sunt implicați și în producția cinematografică, trecând cu ușurință de la scenă la camera de luat vederi. Pentru prima dată în Italia (și, în sfârșit, la același nivel cu situația din străinătate) între teatru și film nu mai există bariere inexorabile. Printre cei mai tineri, într-un astfel de context sociolingvistic, îl putem menționa pe Angelo Longoni cu *Naja* (1989), despre viața în cazarmă în timpul serviciului militar, sau cu *Bruciati* (1993), despre tineri stângaci care se prostituează, implicați în comedii negre, o criminalitate fără apărare plasată în medii provinciale printre suflete aflate la periferia societății. Iată-i și pe Claudio Bigagli cu *Piccoli equivoci,* despre locurile din apropiere de Cinecittà, și pe Umberto Marino cu *Italia - Germania quattro a tre* și *Volevamo essere gli U due* – dedicate spectatorilor campionatului de fotbal și respectiv fanilor de rock – și în special cu *La stazione,* situată într-o zonă de provincie din sud.

În această categorie intră și sporturile, care dictează jargoane caracteristice și trăsături specifice mediului. Aici îi putem menționa pe Edoardo Erba cu *Maratona di New York*, din 1994, care surprinde practicanții de *jogging,* și pe Giuseppe Manfridi cu *Teppisti* și *Ultrà* (ambele publicate în 1996), în care autorul pune în scenă obsesiile suporterilor de fotbal și comuniunea îngrijorătoare dintre proletariat și mica burghezie. Manfridi însă, dramaturgul cel mai jucat pe scenele italiene, se situează și printre autorii care au recuperat limba cultă, chiar dacă tematica abordată e contemporană (*Giacomo il prepotente, L.Cenci, Electra etc.*).

Dialectul neobaroc constituie o doua linie importantă. Înainte de toate menționăm civilizația napoletană, în care se situează Annibale Ruccello, autorul unor texte devenite clasice, ca *Ferdinando*, apolog care se desfășoară în provincia Napoli, sau *Week end* (1983), Manlio Santanelli (*Uscita d'emergenza, Regina madre*), Enzo Moscato (*Pièce noire, Rasoi*), Francesco Silvestri, Ruggero Cappuccio etc. Un laborator de creație în care dramaturgia se combină sau se întâlnește adesea cu muzica și cu noul cinema, ca în cazul lui Mario Martone. Putem vorbi și de neoregionalism, dacă luăm în considerare zona siciliană, cu Franco Scaldati (*Lucio, Il pozzo dei pazzi, Occhi*), pe cea toscană (cu adaptări cinematografice de la Benigni la Benvenuti), reprezentată cel mai bine de Ugo Chiti, care s-a lansat cu o trilogie ce include *Paesaggio con figure*, *Allegretto (perbene... ma non troppo)* și *La provincia di Jimmy.* Regiunea Veneției e reprezentată de Marco Paolini, care a ajuns celebru în Italia datorită unui monolog obsedant, *Vajont,* despre dezastrul de la Longarone. Nu e vorba aici doar de un fenomen de bilingvism, de contaminarea limbii cu dialectul respectiv recuperat cu succes, și nici de o întoarcere la vernacular. De această dată, în siajul marilor «mașini lingvistice» ca Giovanni Testori și Carlo Emilio Gadda dialectul e reinventat și rescris într-o notă expresionistă. Rocco D'Onghia utilizează o limbă manierată în opoziție cu mediul «de jos» din *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici*, manifest ce ilustrează credo-ul lui de *idéal d'en bas.*

De la *Stabat Mater* (1994) la *Vespro della Beata Vergine,* Antonio Tarantino calcă pe urmele lui Pasolini, cu portretele lui de cerșetori metropolitani, care fac naveta între închisori, aziluri și ospicii. La fel de important, materialul lingvistic pe care ni-l propune Spiro Simone *(Nunzio, Bar).*

Roberto Cavosi își construiește textele pornind de la cronici politice celebre (*Rosanero etc.*). Teatrul antinaturalist al Raffaellei Battaglini în *Conversazione per passare la notte* și *L'ospite d'onore* abordează tulburările nevrotice, reconstruiește invențiile trecutului și ritualurile burgheze. Imobilitate expresivă, lovituri de teatru, ură de sine și dispreț față de celălalt, iată caracteristicile personajelor din *Bambole* de Pia Fontana și ale situațiilor din *Compleanno dell'imperatore.*

O altă serie este cea a romancierilor convertiți la dramaturgie, care au oferit scenei texte deosebite, ca Alessandro Baricco cu *Novecento*, Claudio Magris cu *Stadelman*, Antonio Tabucchi etc.

Îi putem menționa apoi pe performerii de monoloagei. Aici, datorită identității dintre autor și actor, acesta din urmă își interpretează propria creație. Nu mai este vorba însă de piese cu personaje, ci doar de povestiri. Pe lângă Marco Paolini, pe care l-am citat deja, trebuie să-i indicăm și pe Paolo Rossi, Moni Ovadia, Alessandro Bergonzoni, Claudio Bisio, Beppe Grillo, Antonio Albanese etc.

Ajungem, în sfârșit, și la dramaturgii cei mai tineri: Letizia Russo (*Tomba di cani)*, Fausto Paradivino (*2 Fratelli, Nuts*), Renata Ciaravino (*Molti amori diversi odii).*

ASCANIO CELESTINI

Ascanio Celestini s-a născut la Roma în 1972. Artizan creator de măști, actor, regizor și, nu în ultimul rând, dramaturg, Celestini e un personaj deosebit de apreciat în peisajul dramaturgiei italiene contemporane. Își începe cariera teatrală printr-o colaborare cu Teatro del Montevaso din Livorno, unde își pune în scenă propriile

piese, Baccalà și Vita Morte e Miracoli, primele două părți ale unei trilogii (*Milleuno*) consacrate narațiunii orale.

La fine del Mondo, cea de-a treia parte a trilogiei, îi aduce autorului Premiul „Sette spettacoli per un nuovo teatro italiano" în 2000. Urmează *Radio Clandestina,* monolog inspirat din *L'ordine è già stato eseguito* al lui Alessandro Portelli, *Cecafumo* și *Fabbrica.*

Asociația Națională a Criticilor de Teatru îi acordă premiul pentru anul 2002. Piesa *Le nozze di Antigone,* jucată la „Festival delle Colline Torinesi" în 2003, a fost nominalizată pentru Premiul Riccione pentru teatru 2001/02 și pentru Premiul Oddone Cappellino 2002/03.

Uzina descrie, sub forma unei scrisori, povestea unui maistru care lucrează într-o oțelărie, în Italia postbelică, o poveste care durează de fapt trei generații și depășește limitele destinului individual, oferind o adevărată panoramă socială a perioadelor respective. Scrisorile pe care un tânăr muncitor anonim (și aparent anodin) i le adresează mamei sunt, fără să pară, o intruziune în viața maistrului Fausto, oțelar din tată-n fiu, ai cărui tată și bunic au lucrat în aceeași uzină. Intruziunea în destinele celor trei muncitori îi permite autorului să surprindă cu subtilitate cadrul social propriu fiecăreia dintre cele trei generații: prima uzină, a bunicului Fausto, oglinda unei perioade prospere în care e nevoie de oțelari; uzina lui Fausto-tatăl din timpul „aristocrației muncitorești", cu muncitori comuniști și anarhiști pe care nici fasciștii nu îndrăznesc să-i înlăture, deoarece sunt indispensabili pentru producerea arsenalului de război; și, în sfârșit, uzina lui Fausto-fiul, uzina de după război, în care nu mai e nevoie de muncitori, o uzină goală populată doar de cei care nu pot fi concediați, muncitori mutilați de-a lungul timpului.

Uzina este însă mult mai mult decât un monolg epistolar care servește de suport unui pamflet social. Într-o piesă care aduce fizic pe scenă un singur personaj, Celestini prezintă totuși publicului o galerie întreagă de personaje al căror portret se conturează cu claritate din povestirile personajului-narator. La prima vedere, acesta pare caracterizat de o mare naivitate, dovedindu-se însă capabil să creioneze (într-o manieră aparent naivă, e drept) cu luciditate atât tabloul social al perioadelor respective, cât și portretul fidel al personajelor care le populează. Ele sunt surprinse în cele mai mici detalii și caracterizate cu o mare subtilitate, ca „frumoasa Assunta, cu chipul în marmură sculptat" sau ca Giovanni Berta.

În mod paradoxal, autorul e în același timp obiectiv până la cruzime și extrem de sensibil. Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie episodul în care Giovanni Berta, reprezentantul regimului fascist în uzină, incendiază casa bătrânului care refuză (fără ca măcar refuzul să fie afirmat formal, deoarece bătrânul trăiește într-o lume proprie, în care fiii lui morți la uzină vin toamna să mănânce pere) să participe la adunarea electorală a „mahărului de la Roma". Nimic nu lasă să se întrevadă vreo urmă de sensibilitate, vreo efuziune sentimentală, faptele sunt descrise cu o precizie cinematografică și, totuși, spectatorul nu poate să nu fie profund mișcat de ceea ce se întâmplă.

Antonia CRISTINOI

Luca SCARLINI

În calea uitării: teatrul lui Ascanio Celestini

Ascanio Celestini e, în primul rând, un fabulator, condensează într-o avalanșă de cuvinte povestiri care narează evenimente extrem de diferite și, totuși, legate printr-un fir solid și unic. ADN-ul lui Celestini e țesut din cuvinte, ca și cel al Fenisiei, sora bunicii lui, femeie de la țară, care spunea povești despre vrăjitoare sau despre viața rurală, unite inextricabil în ritmuri și *fabule,* după cum putem remarca în antologia *Cecafumo* (ed. Donzelli), care cuprinde narațiuni tradiționale (printre care cele despre Giufà, comune multor regiuni mediteraneene), dar și intrigi noi. Regăsim în pregătirea sa și studii etno-antropologice, ce determină contactul lui Celestini cu Alessandro Portelli, care studiază fenomenele proprii culturii orale și modalitățile prin care cântecul devine istorie a unui popor, subiect căruia i-a consacrat articole importante, mai ales în legătură cu cultura americană. Parcursul dramaturgic al lui Celestini începe în 1998 cu *Cicoria,* care revizitează spații fundamentale din imaginarul lui Pier Paolo Pasolini. Urmează o colaborare cu ansamblul „I canti dell'Agresta", consacrat cercetărilor în domeniul muzicii populare. Între 1998 și 2000 realizează *Milleuno,* trei episoade narative care reprezintă într-un anume fel un triptic de experimente în ceea ce privește structura narațiunii. Spectacolul care l-a făcut celebru e *Radio Clandestina* (2000-2001). Inspirată din *L'ordine è già stato eseguito* de Portelli, piesa vorbește despre masacrul de la Fosse Ardeatine din Roma, în care pentru fiecare german ucis în atentatul din Via Rasella au fost împușcați zece italieni. *Radio Clandestina* i-a adus autorului numeroase premii și aprecieri; proiectele care i-au urmat au dezvoltat germenii unui teatru „în calea uitării", care nu diminuează însă cercetările pe teren. Până și nunta actorului-dramaturg ia forma unei sărbători teatrale, în centrul unei țesături de povestiri nupțiale culese de la participanții la atelierul teatral pe care Celestini îl organizează la „Corte Ospitale di Rubiera" (Reggio Emilia). Opera lui Celestini are la bază tradiția „naratorilor", omniprezenți în istoria dramaturgiei italiene contemporane (exemplul – mai mult sau mai puțin agreat – monoloagelor lui Dario Fo), cu personalități extrem de diferite, ca Marco Paolini și Marco Baliani sau, mai recent, Davide Enia. În ciuda diferențelor, aceștia sunt fideli unei structuri expresive comune, care

riscă să se uzeze prin reiterare. Cu *Fabbrica* (*Uzina*), Celestini a încercat să joace o carte nouă, obținând cel mai bun rezultat din carieră până în prezent. Pornind de la interviuri cu muncitori din diferite sectoare ale vieții industriale, autorul a construit, cu obișnuitul monolog, o epopee a Muncii, interpretabilă ca o afirmare a ființei umane în existență. Pe de altă parte, uzina e un loc a cărei conotație e din ce în ce mai puțin previzibilă, într-o economie în care crizele se succed fără încetare, pe ruinele statutului social, cucerit în anii '70, după nenumărate mișcări muncitorești, și care acum e sărăcit considerabil. În deșertul compact de pulberi metalice și de ruine, pe care puțini oameni de cultură, oricât de motivați, reușesc să-l transforme în arheologie industrială, se desfășoară drama unei identități contestate, în care elemente ale realității sunt reconstituite într-un fragment epic ce elaborează reflecții asupra ideologiei și iconografiei Acțiunii, la care au contribuit atât fascismul, într-un mod cât se poate de inuman, cât și, în anii '50, partidul comunist, atrase de reprezentarea muncitorului ca erou, într-o retorică savantă și convingătoare, respinsă de literatura angajată a anilor '60, de la celebrul Paolo Volpini cu *Memoriale,* la Nanni Balestrini, care în *Vogliamo tutto* povestea cu patos greva de la FIAT. *Fabbrica* descrie trei epoci, toate trei de bronz, dar care în amintire dobândesc sclipiri de aur, destul de puțin convingătoare, totuși. De la epoca legendară a titanilor, comuniști și anarhiști cu nume ce aveau iz de libertate, se trece la perioada de mijloc, care are ca laitmotiv crearea aristocrației muncitorești, anarhică și comunistă, însă tolerată de fasciști datorită calităților ei profesionale, pentru a se ajunge în final la perioada contemporană. Într-un *waste land* de sentimente călcate în picioare și de identități zdrobite, în lumea postfordistă găsim numeroase clădiri goale, în care sălășluiesc controlori ologi, victime ale perioadelor precedente, lăsați acolo ca mărturie a unei continuități fictive, ca recunoștință pentru fuziunea lor violentă cu stabilimentul. Ritmul îndrăcit al narațiunii e prizonier într-o formă epistolară (e vorba de fapt de o lungă scrisoare adresată unei mame de departe) și e întrerupt de apariția vocală bruscă a protagoniștilor, din sertarele strălucitoare ale memoriei. Printre accese de umor și momente de pasiune nebună (povestea paradoxală a Assuntei cea cu trei sâni, pe care o scandează textul), intrăm într-o lume în plină transformare, îi ascultăm cu drag ecourile, după o partitură de inspirate repetiții combinate cu neașteptate schimbări de ton.

Celestini a scris și o piesă care nu e un monolog, *Le nozze di Antigone,* nominalizată pentru Premiul Riccione în 2001. Următorul lui text-spectacol va fi consacrat nebuniei și vieții în spitalele de boli mintale.

Uzina

– extrase –

Dragă mamă,

îți scriu matale această scrisoare, care e ultima scrisoare pe care ți-o scriu. Țiam scris câte o scrisoare pe zi de atâta vreme. Și matale îmi ziceai: „Scrie, băiete, scrie", și eu am tot scris de mai bine de cinzeci de ani. O scrisoare pe zi vreme de cinzeci de ani. Șiam tot scris mereu. Numa'o dată nam scris și matale miai zis: „Da'de ce nu miai scris". Și eu țiam zis că am pățit o nenorocire. Că eram la spital și că mau internat, de aia nu țiam scris. Și matale ai zis „da' scriemi scrisoarea aia, cum să nu scrii întro zi dacă tot miai scris mereu în fiecare zi". Și eu am zis că da, că tot o săți scriu scrisoarea aia. Da' sunt niște lucruri pe care sau le scrii pe loc, sau îți trebe o viață de om ca să găsești vorbele potrivite. Acuma îți scriu scrisoarea pe care nu țiam scriso. Asta o fost acu' cinzeci de ani, da eu îți scriu acuma scrisoarea. Suntem pe 17 martie, 1949, ziua în care nu țiam scris scrisoarea din ziua aia. Da' eu îți povestesc de ieri, de 16 martie. La 10 seara, pe 16 martie 1949. 16 martie ăsta e prima zi care intru în uzină.

Giovanni Berta

Scenă din *Uzina* de Ascanio Celestini.

Dragă mamă,

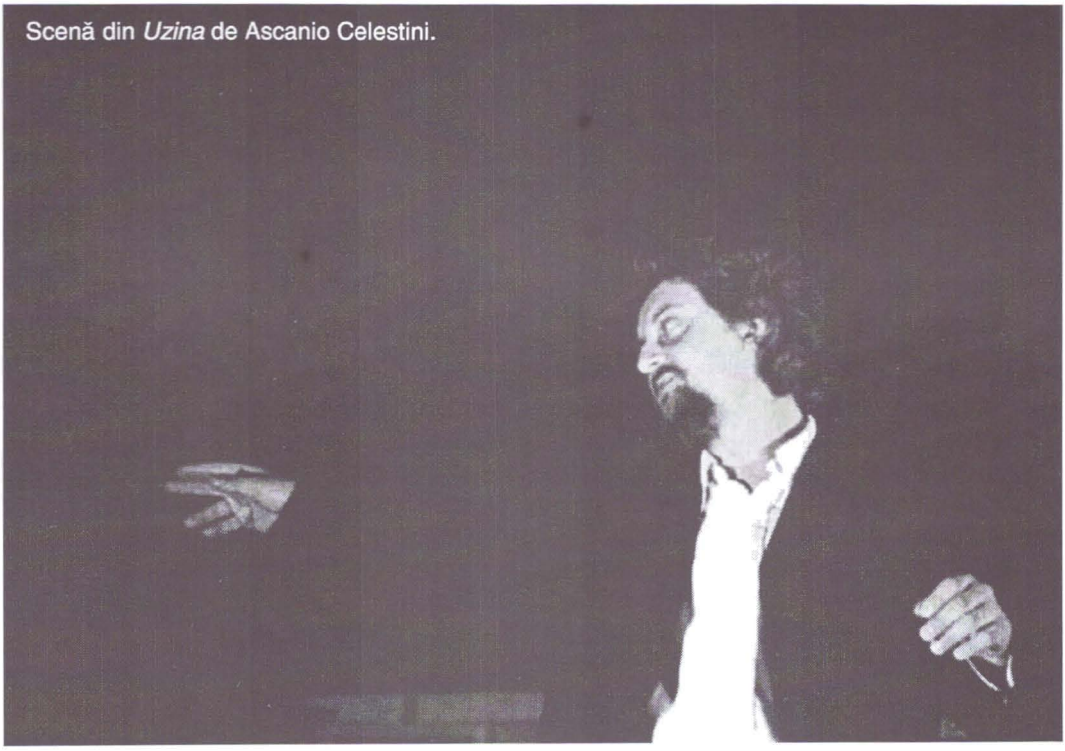
Acu' trebe săți povestesc secretul lu' Giovanni Berta, așa cum mi la povestit mie Fausto, maistrul nostru. Cică o dată când Giovanni Berta nu sta de pază la uzină, trebea să vină un mahăr de la Roma ca să țină o cuvântare la el în zonă. Și că dacă el, Giovanni Berta, aduce pe toată lumea în piața mare, dacă nici un creștin nu rămâne pe-acasă... atunci mahăru' de la Roma o săi dea răsplată pe măsură. O săl facă șef peste paznicii de la uzină. Aia zice mahăru'. Și că dacă vreun țăran rămâne acasă la el, el, Giovanni Berta, poate săi dea foc la casă. Și-așa trece Berta cu motocicleta pe lângă un cătun de case și vede un moșneag cu o găleată de pere. Se duce la moșneag sigur că poate o să trebuiască săl lămurească cu bastonul, da' că până la urmă o săl ducă și pe el la adunare. Da' când ajunge la moșneag, vede că ăsta culesese deja vreo șapte opt găleți. Bătrânul zice că le culege pentru băieții lui, că se întâlnesc toți de când e lumea când se culeg perele. Băieții-s la uzină, da' el culege pere și pentru ei cu drag, la culesul perelor. „Le place perele la băieții mei" zice bătrânul.

Și ăsta, Berta adică, se gândește că dacă-s acasă și băieții moșului mai bine vine mai târziu cu unii de la miliție care săl ajute săi scoată din bârlog și pe ăștia. Giovanni Berta pleacă și se întoarce cu vreo cinșpe gealați. Da' când ajung ei, văd că bătrânul întinsese o masă mare, pentru vreo treizeci-patruzeci de oameni. Și zice că nus numa băieții lui, că vin și preteni ai lor de la uzină. Că băieții lucrează la uzină la cuptoare. Lucrează la cuptoarele de mercur și vin în fiecare an când se culeg perele în pâlcul ăsta de case unde stă bătrânul. Bătrânul tot umple lăzi de pere și se duce iar în livadă. Aștia de la milție o iau iute la picior cu Giovanni Berta în frunte ca să cheme întăriri și se întorc vreo 150. Și zice: „Stai să vezi că sunt din ce în ce mai mulți antifasciști pe-aicea pe unde stă moșneagul".

Și el, moșneagul, e tot singur șia cules toate perele din livadă și tot pune una peste alta lăzi de pere. Cele mai bune le pune în panere. Șapte panere de pere umple moșul și-acuma umblă să le ducă pe la case. Șapte băieți are moșul și perele cele mai bune pentru ei lea pus deoparte. Berta cu gealații lui stau gata de atac, ca săi ducă cu bastonul la adunarea mahărului de la Roma și umblă după bătrânul care umblă din casă-n casă.

Da' prin case nici urmă de băieții moșului. Numa' găleți și găleți de pere. Odăile-s îngrijite, ca și cum ar trăi cineva-n ele. Da' de băieții moșului nici pomeneală.

Giovanni Berta se duce la bătrân și zice: „Da' unde-s băieții matale". Și moșul răspunde, zice căs morți cei șapte băieți ai lui. Lucrau la cuptoarele de mercur, și mercurul ăla se face ca alcoolul. Se aduce de la mină cinabrul, o piatră roșie. Și cinabrul ăsta se macină și se încălzește. Mercurul se topește și se evaporă și după aia trece printr-o serpentină, știi, ca la alambicul de țuică, ca să se răcească și iese mercurul, ca ăla pe care-l ai matale-n termometru, mămică. Pare o treabă curată mercurul ăsta. Și băieții moșului intrau în cazane și mergeau pe mercur lichid ca Isus Cristos pe apă. Că nu te duci la fund dacă mergi pe mercur. Părea treabă curată da' aburii de mercur ajung în sânge și te-apucă hidrargirismul, așa se cheamă boala asta, mamă dragă. E greu și de spus boala asta. Băieții ăștia



Scenă din *Uzina* de Ascanio Celestini.

Scenă din *Le nozze di Antigone* de Ascanio Celestini.

lucrau mereu și când li se termina tura le dădea să bea lapte și ei îl vomita verde. Că cine se îmbolnăvește de mercur... îi cade dinții, șii tremură mâinile și încet încet nu se mai poate mișca. Toți șapte băieții lui se opriră unul după altul, ca niște ceasuri care nu mai au baterie. Se termină bateria și ei rămân pe loc, stau ca ceasul, la câteva ore după ora la care ai uitat să le schimbi bateria.

Dragă mamă,

Giovanni Berta zice că bătrânul știa că băieții lui erau morți. Numa' că era sigur că se întorceau din când în când, când se culegeau perele. De trei ani tot aduna la pere care putrezeau acolo pentru că navea cine să le mănânce. Zicea bătrânul că la băieți „le plăcea perele. Băieții mei mai vin din când în când să mănânce pere".

Și gealații cum să se întoarcă acuma și să zică că tot batalionul sa dus acolo pentru un moș care culegea pere pentru băieții lui morți. Așa că pe moș lau lăsat să plece, da' tot iau dat foc la casă. Și-apoi au zis că niște familii de țărănoi sau încăpățânat să rămână acasă. Că nu voiau în nici un chip să meargă la adunarea mahărului și că lau și înjurat. Că au început să tragă și că ei leau dat foc la toate casele. Seara, după adunarea mahărului, Giovanni Berta se întoarce acasă cu un coș de pere. Și pentru că a dirijat de minune acțiunea, și pentru că sa ocupat bine de adunarea mahăului de la Roma, lau făcut pe Giovanni Berta șef peste paznicii de la uzină. Și uite-așa a ajuns la uzină...

Întro noapte, Berta după ce se întoarce în casa lui cea frumoasă aude un zgomot în camera mare. Berta ăsta stă singur în casa asta frumoasă. Sare din pat, se uită în camera mare și nu vede pe nimeni. Da' ca să doarmă liniștit închide cu cheia ușa de la camera mare. Din camera mare se intră în celălalt domitor și întro baie mică. Da' el merge la baia de lângă camera lui și ușa o ține închisă. A doua zi se duce la uzină și seara se întoarce acasă. De-abia se pune în pat, că iar aude zgomotul în camera mare, da' pentru că ușa e închisă cu cheia nuși mai face griji. Dimineața o deschide și nu se mai gândește. Da' noptile trec și în fiecare noapte el tot aude zgomote în camera mare. Aude voci, râsete, tușituri. Ușa e închisă și după ușa închisă Giovanni Berta ascultă vocile. Nici nu mai încearcă să vadă dincolo de ușă. Ușa e închisă și el controlează numai că ușa e solidă și că nu se poate forța de dinafară. Îl enervează că are o casă frumoasă și că jumătate din casa asta e dincolo de ușa închisă, da' casa e mare și el nuși face nici o grijă. Noaptea aude vocile dincolo de ușă și vocile de dincolo de ușă vorbesc de uzină. De ciocan, de presă, de zugrăveală, de asamblaj... Da' până la urmă vocile vorbesc de fiecare dată de Assunta. Assunta, ce frumoasă e Assunta, o madonă, cu chipul în marmură sculptat. Assunta care are un secret, care nimeni nul poate spune secretul care-l are Assunta. Și el, Giovanni Berta, zice că când încep să vorbească de ea vocile tac dintro dată. Și când vine dimineața și vocile dispar.

Traducere de *Antonia CRISTINOI*

FAUSTO PARADIVINO

Fausto Paradivino s-a născut în 1976. A urmat cursuri la Scuola di recitazione din cadrul lui Teatro Stabile din Jena. El este atât actor, cât și autor.

Prima lui piesă, *Foarfecele,* scrisă în 1996, a atras rapid atenția asupra dramaturgului, care creează apoi *Gabriele* și *Giampierro Rappa,* puse în scenă de compania Gloriababbi Teatro. Urmează *Doi frați,* care primește Premiul Pier Vittorio Tondelli. Paradivino participă la International Residency for playwrights 2000, la Court Theatre din Londra. În același an, i se acordă și Premiul Coppola-Prati.

Încă din primele secunde ale piesei lui Fausto Paradivino ,cititorul-spectator are o senzație puternică de *déja-vu*. *Foarfecele* debutează ionescian, printr-o situație absurdă, cu dialoguri care nu pot să nu ne trimită cu gândul la Eugen Ionescu. Autorul nu continuă în aceeași direcție și, în curând, intriga capătă dimensiuni de roman polițist, cu nuanțe științifico-fantastice chiar, pentru a redeveni absurdă în final, însă nu în același mod.

Fausto Paradivino pune în prim-plan un personaj care poate părea slab sau pur și simplu dezorientat, Marco Parodi; acesta își asumă, aproape fără să protesteze, responsabilitatea pentru o crimă pe care nu a comis-o. Atitudinea lui apatică și resemnată evocă imaginea *Străinului* lui Camus, scriitor al cărui nume este de altfel menționat în dialogurile de la începutul piesei.

Paradivino îl pune pe Marco Parodi în fața unui adversar redutabil: un sistem juridic în care prezumția de nevinovăție nu există și care îl condamnă pe erou încă înainte de a-l judeca. Acest sistem kafkian propune însă o alternativă la prezumția de vinovăție: vinovăția parțial asumată. Cu alte cuvinte, acuzatul pledează vinovat, argumentându-și crima printr-o iresponsabilitate generată de cauze medicale. Psihiatrii, elemente ale sistemului, trebuie să caute cauza inconștientă care a generat crima și să-l declare pe presupusul vinovat iresponsabil.

Personajul devine cu adevărat tragic nu pentru că sistemul îl consideră vinovat, ci pentru că nimeni nu îl consideră nevinovat. Iubita, avocatul apărării, mama cred că e vinovat, chiar dacă nu au nici un motiv rațional care să argumenteze crima. În urma numeroaselor contacte cu psihiatrii, Marco renunță la luptă și își acceptă presupusa vinovăție. Îl regăsim câțiva ani mai târziu, cu creierul „spălat", absolut convins că el și nimeni altul l-a ucis pe cel de-al doilea necunoscut și perfect capabil să explice subtilele cauze psihologice care l-au determinat să o facă.

Tragicul personajului devine maxim la final, când Marco îl întâlnește pe adevăratul asasin, acum dornic să recunoască crima pentru a scăpa de un acut sentiment de vinovăție. Avem de-a face aici cu un alt tip de absurd, nu situațional, ca la început, ci moral, deoarece atitudinea eroului, cea de a-și asuma responsabilitatea pentru un act pe care nu l-a comis, contravine legilor nescrise ale moralei.

Antonia CRISTINOI

Fenomenul Paradivino

– când teatrul italian descoperă un autor adevărat la 22 de ani –

Descoperit și lansat în septembrie 1999 la Riccione, în timpul festivităților celui mai important premiu italian pentru dramaturgie, Fausto Paradivino a devenit rapid un adevărat fenomen în teatrul italian nu numai pentru că ne-a oferit la 22 de ani un text uimitor despre generația din care face parte, ci și pentru capacitatea lui de a scrie comedii cu naturalețea cu care respiră și pentru pasiunea care îl determină să considere scena o destinație primordială, îndepărtându-l de alte himere. De fapt, nu e *normal* în Italia ca unei „noutăți italiene" să i se deschidă imediat ușile unui teatru de stat nu doar din obligația de a îndeplini o datorie instituțională, ci din dorința de a acorda noutății în cauză o importanță deosebită: o reprezentație bienală și turnee anuale. Asta s-a întâmplat în cazul piesei *2 frattelli* (*2 frați),* la teatrul Stabile din Bolzano, după ce a primit prestigiosul premiu „Pier Vittorio Tondelli", după numele dramaturgului care ar fi putut să-i fie cel dintâi admirator. Între timp, autorul nostru e acceptat la mult râvnita școală de vară organizată de Royal Court Theatre din Londra, grație legăturii directe dintre realitate și opera lui, în care glumele se succed cu rapiditatea mingilor într-o partidă de ping-pong, ca pe scenele britanice sau ca la cinema.

Să nu vă închipuiți însă că această „tragedie în 53 de zile", cum indică subtitlul, se reduce la o plată reproducere a realului, lipsită de explozii de fantezie, care de fapt îi dau întreaga savoare. Situată într-un interior casnic, mai exact într-o bucătărie, piesa e un fel de jurnal fragmentar care oferă înainte de fiecare scurt episod indicații precise cu privire la momentul în care se desfășoară – ziua, ora și minutele –, continuând obsesia cifrelor prezentă încă din titlu. Ea ne prezintă un ciudat *ménage à trois* a doi frați cu o tânără întâlnită întâmplător, care face amor mai întâi cu unul dintre ei și apoi cu celălalt și sfârșește asasinată pe masa de bucătărie, din dragoste sau din gelozie, plătind pentru păcatul de a se fi implicat în relația psihologică morbidă dintre cei doi bărbați, bazată pe o protecție excesivă din partea fratelui mai tânăr față de cel mai în vârstă, puțin debil.

Strania tensiune a relației rămâne însă misterioasă în secvențele acțiunii la care asistăm, în aparență doar momente trecătoare și insignifiante, animate de reacții imprevizibile, obiective sau pasionale, condiționate însă de un egoism surd și de incapacitatea personajelor de a comunica între ele în acvariul gol în care plutesc în derivă, deși pretind că-și spun tot ce le trece prin minte în fiecare moment, chiar dacă asta poate să-i rănească; rezultă cele mai dezagreabile remarci reciproce, după canoanele unei limbi care reproduce în direct vorbirea astmatică și aluzivă a tinerilor de douăzeci de ani. [...]

Piesa a fost bineînțeles realizată de clanul lui Paradivino, care apare de câțiva ani pe scenele romane sub numele de „Gloriababbi" și privilegiază textele lui, de la prima piesă, *Trinciapollo* (*Foarfecele*), la autobiografica *Gabriele,* scrisă în 1998, pusă în scenă pentru prima dată un an mai târziu și montată cu consecvență de teatrul Bolzano și în stagiunea 2002-2003. Comedia retrăiește povestea grupului care o joacă: prezintă conviețuirea lor într-un apartament din Roma, celebritatea, anxietatea, căutarea permanentă de texte a celor cinci actori, foști elevi ai Școlii de Teatru din Genova, pe care o abandonează înainte de absolvire, actori interpretați de ei înșiși: Andrea Di Casa, Filippo Dini, Sergio Grossini, poreclit „roșcatul", regizorul și coautorul Giampiero Rappa și bineînțeles Fausto Paradivino.[...]

Luat cu asalt de premii după revelația pe care o produce la Tondelli, Paradivino va trebui să se familiarizeze cu „comenzile" de texte noi, inaugurate de o propunere a organizatorilor Premiului Candoni – Arta Terme. Conotația curativă a locului i-a sugerat, probabil, un nou titlu, *La malattia della famiglia M.* (*Boala familiei M.*), care face de fapt aluzie la criza existențială a unei familii aflate la marginea societății, cu un medic de țară ales să expună, în calitate de martor, o afacere în care se dovedește el însuși implicat, denunțând prin această dualitate una dintre problemele nerezolvate din această piesă cu mai multe voci – foarte bine organizată, în ciuda caracterului distonant – care lasă personajele singure în fața problemelor lor de comunicare, incapabile să le rezolve. În centrul piesei se află tot o relație între frați, triplă de această dată, cu două surori numite, nu întâmplător, Marta și Maria, și un frate care trădează, prin indecizia lui, rolul iluminator pentru care pare ales, plătind și pentru lipsa unui model real: tatăl e bolnav și lipsit de orice autoritate, mama le lasă o moștenire apăsătoare, o moarte sau o dispariție a cărei natură nimeni nu îndrăznește să o clarifice, stânjenitoare pentru toți, iar doctorul nu-și ține promisiunile de arbitraj pe care le face la început. [...]

Piesa cu intrigă de roman polițist, *Natura morta in un fosso* (*Natură moartă într-un șanț*), este cât se poate de insolită, deoarece personajele ei – șase, ca în *Gabriele* – nu dialoghează, ci intervin unul după altul, chiar de mai multe ori, imprimând o serie de întorsături imprevizibile unei acțiuni care basculează înainte și înapoi și antrenează ancheta în diferite medii ale periferiei napoletane, cu apariții succesive care în prima reprezentație sunt realizate în exclusivitate de același actor extraordinar, capabil să-și schimbe sexul, clasa socială, caracterul și cadența dialectală cu un minimum de adaos de imagine, însă fără costume specifice, reușind să incarneze succesiv băiatul dur de cartier, care iese de pe șosea și descoperă cadavrul fetei asasinate, mama victimei și *boyfriend-ul* ei, un polițist, un *dealer* răzbunător și o prostituată străină care recunoaște asasinul, toți desemnați prin profesie sau printr-un calificativ într-o ridicolă terminologie americană care se combină cu operațiunea parodică și cu utilizarea unui discurs fragmentar ce combină o cronică radiofonică a acțiunii cu gândurile fiecărui personaj, foarte prozaice. [...]

Foarfecele

– extrase –

SCENA 1

(În casă. Cineva sună la ușă. Marco merge să deschidă.)

MARCO: Da, ce doriți?

PRIMUL NECUNOSCUT: Bună ziua, dumneavoastră sunteți Marco Parodi?

MARCO: Da, eu sunt, de unde știți?

PRIMUL NECUNOSCUT: Scrie pe ușă. Mă scuzați, pot să intru?

MARCO: Da, adică de ce?

PRIMUL NECUNOSCUT: Doar nu vreți să stăm de vorbă la ușă, nu?

MARCO: Nu, sigur că nu, dar...

PRIMUL NECUNOSCUT: Curaj, nu mușc, lăsați-mă să intru... și poate bem și-o cafea – cred că o faceți foarte bună – eu mă prezint, dumneavoastră îmi puneți întrebări, eu răspund și încet-încet mai înțelegem niște lucruri...

MARCO: Bine, bine, intrați.

PRIMUL NECUNOSCUT: O, ce casă frumoasă... foarte convențională, dar bine aranjată.

MARCO: Da, da, scuzați dezordinea...

PRIMUL NECUNOSCUT: O, nu vă faceți probleme, nu mă deranjează deloc, poate doar un lucru... nu-mi plac perdelele, asta e.

MARCO: Da, într-adevăr... mama le-a ales. Știți, chiar nu vă așteptam, de obicei, nu e așa dezordine la mine...

PRIMUL NECUNOSCUT: Chiar nu e nevoie să vă faceți probleme, stați liniștit. Unde mergeți cu ciorapul ăla? Mai bine, știți, cafeaua nu se face singură, nu?

MARCO: A, scuzați-mă, mă duc să o fac imediat.

PRIMUL NECUNOSCUT: Vă rog, nu vă mai scuzați tot timpul! Vreți să mă faceți să mă simt prost?

MARCO: Nu, dacă stăm să ne gândim, eu mă simt cam prost – vreau să zic, ați aterizat la mine așa, pe nepusă masă...

PRIMUL NECUNOSCUT *(alarmat):* Mă scuzați, v-am speriat?

MARCO: Nu, nu, dimpotrivă, numai că nu înțeleg un lucru... n-aș vrea să par needucat sau răutăcios...

PRIMUL NECUNOSCUT: Cafeaua.

MARCO: Da, sigur, cafeaua. *(Pleacă în bucătărie. Necunoscutul rămâne în salon.)*

PRIMUL NECUNOSCUT: Cărțile astea sunt ale dumneavoastră?

MARCO: Da.

PRIMUL NECUNOSCUT: Citiți mult... a, uite, aveți și Camus...

MARCO: Da.

PRIMUL NECUNOSCUT: Fără îndoială unul dintre cei mai mari scriitori ai secolului.

MARCO: Da, l-ați citit?

PRIMUL NECUNOSCUT: Nu.

MARCO: Și mie îmi place mult.

PRIMUL NECUNOSCUT: Colecționați benzi desenate?

MARCO: Benzi desenate?

PRIMUL NECUNOSCUT: Da: Topolino, Dylan Dog... sau... benzi desenate de autor nu colecționați?

MARCO: Să spun drept, nu, de ce?

PRIMUL NECUNOSCUT: Dar citiți multe.

MARCO: Nuuu.

PRIMUL NECUNOSCUT: Ei, haideți!

MARCO: E adevărul adevărat, eu nu...

PRIMUL NECUNOSCUT: N-ați citit Topolino?

MARCO: Ba da, sigur...

PRIMUL NECUNOSCUT: Și-atunci? Îmi spuneți povești.

MARCO: Ba da, v-am spus, dar nu multe.

PRIMUL NECUNOSCUT: Câte?

MARCO: Nu știu!

PRIMUL NECUNOSCUT: Nu știți?

MARCO: Cum aș putea să-mi amintesc?

PRIMUL NECUNOSCUT: Probleme de memorie?

MARCO: Nu, dar cine stă să numere câte benzi desenate...

PRIMUL NECUNOSCUT: Și-atunci ce tot despicați firul în patru?

(Marco reintră în scenă cu cafeaua. Se oprește cu ibricul în mână. Se uită fix la necunoscut.)

MARCO: Ce faceți dumneavoastră la mine în casă?

PRIMUL NECUNOSCUT: Și ceșcuțele?

MARCO: A, scuzați-mă, sunt dincolo.

PRIMUL NECUNOSCUT: Să vă ajut?

MARCO: Nu, nu, mă duc să le aduc.

(Necunoscutul merge la baie, Marco rămâne cu zaharnița în mână ca un idiot. Se aude soneria. Marco nu se mișcă, soneria sună din nou, Marco merge să deschidă.)

MARCO: Da?

AL DOILEA NECUNOSCUT: Bună ziua, dumneavoastră sunteți domnul Parodi, nu-i așa?

MARCO: Da, scrie pe ușă.

AL DOILEA NECUNOSCUT: E o oră cam nepotrivită, nu vă deranjez?

MARCO: Nu, în situația asta, nu.

AL DOILEA NECUNOSCUT: Foarte bine, atunci pot să intru?

MARCO: Dar... totuși...

AL DOILEA NECUNOSCUT: Doar n-o să stăm de vorbă la ușă, nu? ... Sau preferați să ne vedem într-un bar...

MARCO: Nu, nu, nu se poate. Intrați.

AL DOILEA NECUNOSCUT: O, ce apartament frumos...

MARCO: Da, știu, mi s-a mai spus.

AL DOILEA NECUNOSCUT: Nu aveam pretenția să fiu primul...

MARCO: Nu, sigur că nu...

AL DOILEA NECUNOSCUT: Poate perdelele...

MARCO: Da, știu, perdelele sunt urâte, o să le dau foc cât de curând.

AL DOILEA NECUNOSCUT: A, nu, vă rog.

MARCO: Vă asigur că nu e nici un deranj.

AL DOILEA NECUNOSCUT: Scuzați-mă, nici măcar nu m-am prezentat... Cesare Rispoli.

MARCO: Măcar ăsta se prezintă imediat...

AL DOILEA NECUNOSCUT: Da, e un obicei...

MARCO: Vreți o cafea? Vreți să vorbim despre Camus? Sau vă interesează colecția mea de benzi desenate?

AL DOILEA NECUNOSCUT: A, colecționați benzi desenate?

MARCO: Nu. Dumneavoastră ce vreți?

AL DOILEA NECUNOSCUT: Am venit pentru apartament.

MARCO: Pentru apartament?

AL DOILEA NECUNOSCUT: Da, să-l văd.

MARCO: Bine, acum că l-ați văzut și că v-ați dat cu părerea despre perdele, ați putea să mă lăsați în pace?

AL DOILEA NECUNOSCUT: Aș vrea totuși să vă vorbesc înainte, dacă nu vă deranjează.

MARCO: Să mă deranjeze? De ce m-ar deranja?

(Reintră primul necunoscut.)

PRIMUL NECUNOSCUT: Bună ziua, dumneavoastră sunteți domnul Rispoli, nu-i așa?

AL DOILEA NECUNOSCUT: Da, eu sunt, cu cine am onoarea?

PRIMUL NECUNOSCUT: Paolo Ferri, încântat de cunoștință.

MARCO: Aveați întâlnire?

AL DOILEA NECUNOSCUT: Sigur că da.

PRIMUL NECUNOSCUT: Marco v-a invitat cu siguranță să beți o cafea, nu-i așa?

AL DOILEA NECUNOSCUT: Da, dar l-am refuzat.

PRIMUL NECUNOSCUT: Rău ați făcut. *(Lui Marco)* Faceți vă rog o cafea pentru musafirul nostru.

MARCO: Dar...

PRIMUL NECUNOSCUT: Și nu uitați zahărul!

(*Marco pleacă spre bucătărie.*)

AL DOILEA NECUNOSCUT: Scuzați-mă, nu prea am timp, cu cine trebuie să vorbesc pentru casă?

PRIMUL NECUNOSCUT: Cu el.

(*Al doilea necunoscut vrea să meargă la Marco în bucătărie, primul străin îl împușcă pe la spate. Marco nu aude. Primul străin iese din casă. Marco intră cu cafeaua, vede mortul, scapă ceașca pe jos.*

Sună soneria.)

SCENA A DOUA

(*Marco e în salon, în picioare, în fața cadavrului. Cineva sună la ușă. Marco ezită, sau se agită, sau ambele. Se îndreaptă în sfârșit spre ușă, dar nu deschide.*)

MARCO: Cine e?

O VOCE: Eu sunt.

MARCO: Chiara?

CHIARA: Da. Îmi dai drumul?

MARCO: Nu.

CHIARA: Cum adică nu?

MARCO: Nu se poate.

CHIARA: Deschide, nu mai face pe prostul.

MARCO: Pe prostul? Te asigur că am făcut pe prostul și că de-abia acum am încetat.

CHIARA: Știi ceva, nu înțeleg nimic. Dă-mi odată drumul și poți să-mi povestești tot. Bine?

MARCO: Nici să nu-ți treacă prin cap.

CHIARA: Nu ți-e bine? Deschide.

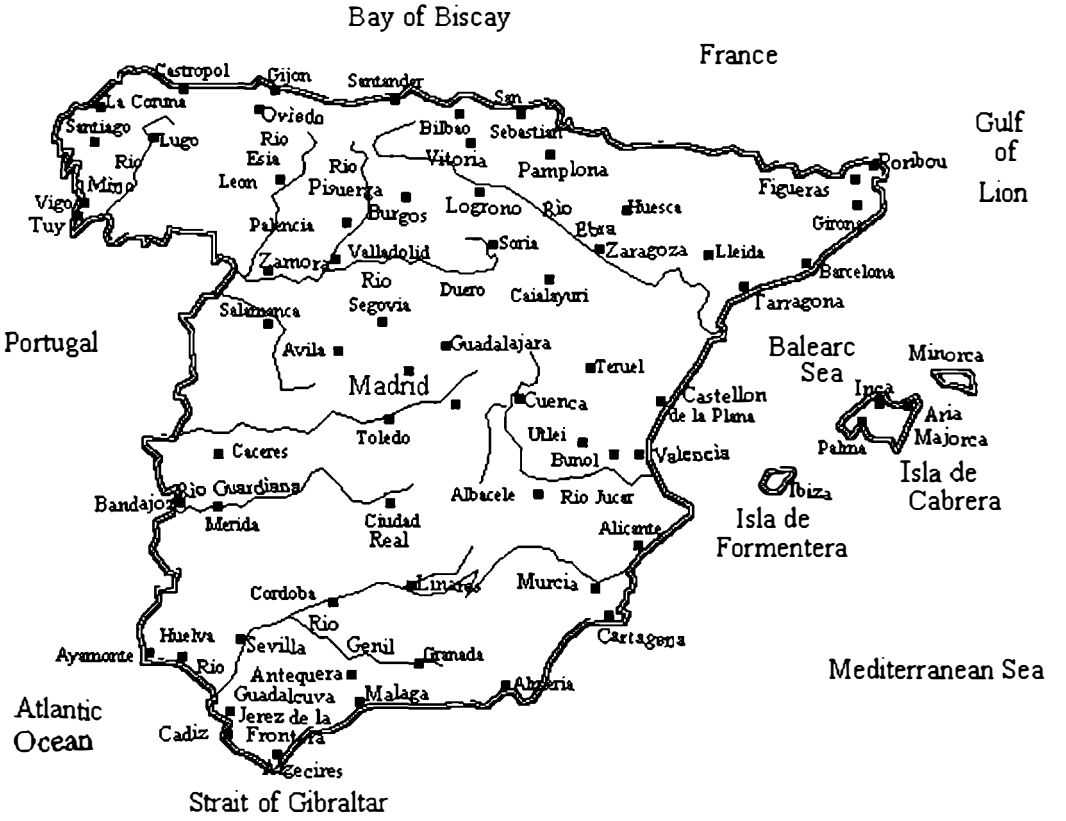
MARCO: Nici gând.

CHIARA: Atunci deschid eu.

(*Deschide ușa cu cheia ei și intră. Vede mortul.*)

Traducere de Antonia CRISTINOI

SPANIA


Bay of Biscay
France
Gulf of Lion
Portugal
Balearc Sea
Mediterranean Sea
Atlantic Ocean
Strait of Gibraltar
Castropol
Gijon
Santander
San
La Corunа
Oviedo
Santiago
Lugo
Rio
Esla
Bilbao
Sebastian
Vitoria
Pamplona
Boribou
Figueras
Leon
Pisuerga
Burgos
Logrono
Rio
Huesca
Ebro
Girona
Palencia
Valladolid
Soria
Zaragoza
Lleida
Barcelona
Zamora
Duero
Cailayuri
Tarragona
Salamanca
Segovia
Avila
Guadalajara
Teruel
Madrid
Minorca
Ince
Aria
Majorca
Palma
Cuenca
Castellon de la Plana
Toledo
Caceres
Ulei
Bunol
Valencia
Isla de Cabrera
Rio Guardiana
Albacete
Rio Jucar
Ibiza
Bandajoz
Merida
Ciudad Real
Alicante
Isla de Formentera
Cordoba
Murcia
Huelva
Sevilla
Genil
Granada
Cartagena
Ayamonte
Antequera
Malaga
Almeria
Guadalcuva
Jerez de la Frontera
Cadiz
Gecires

Doina FĂGĂDARU

Tineri dramaturgi spanioli

Dificultățile din ce în ce mai mari pentru punerea în scenă a pieselor nu-i descurajează pe mulți tineri spanioli care aleg ca formă de expresie scrierea dramatică.

N-are importanță că puterea publică disprețuiește în mod vădit teatrul, nici că producătorii privați preferă ceea ce se cheamă deja teatrul de import: copii ale unor spectacole – de preferință muzicale – care au succes în lumea anglo-saxonă. Răspunsul este o listă amplă de dramaturgi, cu calități diferite, fără îndoială, dar cu o producție conștientă și decisă, care abordează diferitele genuri dramatice și stilurile cele mai absurde. Alături de acest fenomen, trebuie să fie luat în considerare altul, poate nu mai puțin semnificativ: proliferarea de cursuri și seminarii de scriere dramatică și instaurarea unei specii de dramaturgie și scriere dramatică în instituțiile academice oficiale la nivel universitar dedicate studiului teatrului. Unii autori veterani sunt acum maeștri**:** Alonso de Santos, Cabal, Sirera, Amestoy și mai ales Sanchis Sinisterra.

Conștienți că o privire generală și concisă este într-un fel arbitrară și poate injustă, propunem o succintă trecere în revistă a unor dramaturgi care ni se par mai reprezentativi, aleși dintre aceia care încă n-au împlinit 40 de ani. Numele care au deja o mai mare proiecție sunt Rodrigo García, Juan Mayorga, Antonio Álamo, Ignacio García May, José Miguel González, Francisco Sanguino sau Julio Escalada și, din regiunea Catalonia, Sergi Babel, Lluïsa Cunillé, Paco Zarzoso sau Jordi Galcerán, dar mai există alți mulți dramaturgi care scriu fie în spaniolă, fie în catalană, galiciană sau bască.

În scrierile lui Rodrigo García pentru teatru autorul a căutat un limbaj care să se îndepărteze de formulele convenționale, în niște spectacole care s-au inspirat mai întâi din Müller sau Berhardt și apoi din limbajul teatrului *performance* sau din combinarea acțiunilor scenice cu proiecții video, muzică etc. Cuvântul nu se supune acțiunii sau posibilității dialogului, ci caută de asemenea sensuri ample ale acestuia, care uneori, în mod curios, îl apropie de vechiul monolog sau de solicitarea directă a publicului ori de narațiune.

Ultimele piese ale lui García au căutat să accentueze tonul său aspru ca o dovadă de respingere viscerală și agresivă a criteriilor de funcționare a unei societăți care distruge și dezumanizează. Răspunsul său constă în a împinge până la extrem această capacitate de distrugere și a o reda, printr-o transformare estetică, cu violență unui public de la care se așteaptă, poate, un răspuns furios sau lucid față de această societate care pare să-i producă dramaturgului greață și lipsă de curaj. Dintre titlurile din prima sa etapă trebuie să amintim *Omorând orele* sau *Trotuarul de pe dreapta,* iar

dintre ultimele, *Bani, After sun* sau *Am cumpărat o cazma în Ikea pentru a-mi săpa groapa.*

Operele lui Mayorga și Alamo, deși sunt diferite, coincid în caracterul lor eminamente intelectual și în străduința ambițioasă a ambilor de a înțelege istoria contemporană. Prin scrierile lor defilează personaje, situații și teme emblematice ale secolului recent încheiat, studiate întotdeauna dintr-o perspectivă nouă și critică, întotdeauna teatrală, care ar putea să aducă lumină nu asupra biografiei personale a acelora, ci asupra semnificației acțiunilor lor în sfera politică. Pe de altă parte, acești dramaturgi și alții din generația lor, precum Ignacio García May, exprimă obsesia lor pentru ceea ce am putea numi prezența răului în lume.

Mayorga propune în teatrul lui o încercare de înțelegere – dramatică și critică – a acelor forme de gândire care-i sunt străine: de la fascism și tiranie (*Traducătorul din Blumenberg, Grădina arsă, Mai multă cenușă* etc.) până la gândirea reacționară a mișcării moderne de dreapta (*Nunta lui Alexandru și a Anei),* uneori cu un caracter teoretic și general, alteori abordând probleme politice concrete. Și această încercare de cunoaștere îl duce, de asemenea, în căutarea unor noi perspective de unde să mediteze asupra unor lucruri incomode, cum se întâmplă în relațiile dintre intelectual și putere (*Scrisori de dragoste către Stalin)* sau dependența la care se ajunge în unele relații profesionale sau afective (*Stan și Bran*). Și mai totdeauna motivul sugestiv este construirea identității. Antonio Alamo produce stupoare când consideră istoria noastră recentă ca o consecință a unei beții sau un delir febril de ființe cu ambiții nemăsurate sau de bătrâni bolnavi și maniaci în *Bețivii* sau *Bolnavii,* cele două piese mai ambițioase ale sale, unde se percepe influența brechtiană sau expresionistă. Răul se concretizează aici în folosirea terorii ca formă de guvernare. Și această teroare, la rândul său, atinge o dimensiune fizică, corporală: bomba atomică (*Bețivii)* sau cadavrul lui Hitler (*Bolnavii)*, înfășurat de altfel în nesiguranță și înșelăciune, în capacitatea de manipulare a voinței cu ajutorul superstiției pe care o provoacă tot ce este macabru.

Ignacio García May s-a făcut cunoscut timpuriu cu *Alesio*, o joacă metateatrală ironică și dezinvoltă. De atunci scrisul lui este impulsionat de un spirit itinerant, aventurier și exotic. Personajele sale sunt ființe neliniștite și călătoare și care acționează după criterii de o moralitate discutabilă. Opera lui García May este îmbibată cu modele literare (de obicei, mai mult narative decât teatrale), mitologice, cinematografice, publicitare sau chiar cu referințe din desenele comice.

Personajele din *Cei vii și cei morți,* una dintre ultimele sale piese, sunt niște aventurieri fără scrupule, deși nu le lipsește un simț personal al umorului sau profesionalism, sau poate, în modul cel mai simplu, o oarecare grație proprie oamenilor cu noroc. Călători eterni în căutarea a ceva, înțeleg că ceea ce justifică existența lor este de fapt această continuă căutare. Ecourile din *Inima întunecimilor* de Conrad – curiozitate, exotism, magie, aventură și prezența răului sau a ceea ce nu poate fi explicat în mod rezonabil – răsună în opera lui García May, în *Dumnezeul–broască țestoasă, Cei vii și cei morți* și în *Lalibela.*

Dramaturgii José Ramón Fernández și Yolanda Pallín, fiecare dintre ei cu o puternică operă individuală proprie, au obținut un neașteptat succes cu piesa *Trilogia tinereții,* un proiect elaborat de ei în colaborare cu regizorul Javier G. Yague, formată din *Mâinile, Imaginează* și *24/7.* Propunerea era analizarea tineretului spaniol de la războiul civil până în zilele noastre. Acțiunea din piesa *Mâinile* se desfășoară în câmpia castiliană în timpul greilor ani patruzeci. Ritmul lent al piesei este înlocuit cu amețeala anilor șaizeci și a anilor șaptezeci în *Imaginează.* Spania se transformă, o generație mai târziu, într-o lume de imigrație urbană, de dezvoltare industrială, deconcertată în fața unor evenimente care cer o luare de decizii. *24/7* prezintă tinerii din zilele noastre, înconjurați de computere care sugerează o comunicare rapidă, dar care nu favorizează o înțelegere mai bună între ei și nici cu generația care-i precede. Trăiesc în această virtualitate care pare să caracterizeze epoca noastră.

Recurgerea la jocul dublu sau la ritualul căutării unei identități incerte face o trimitere către o experiență inițiatică drept motiv care inspiră opera lui Villora, ce se plăsmuiește printr-o construcție de metafore, referințe și aluzii. În *Amado mio*, *Orbul din Gondar* sau *Aceeași poveste* se analizează copilăria personajelor în căutarea conflictului dintre dorință și iluziile intime și profunde, pe de o parte, și obligația, pe care au remarcat-o ca arbitrară, crudă și fără sens, pe de altă parte. Spațiul familial este arătat ca un element obsesiv și opresiv și se transformă în simbolul unei puteri care strivește și anulează.

Alfonso Plou, care a început cu o scriere mai experimentală, s-a îndreptat apoi spre o construcție literaro-dramatică de biografii ale unor artiști celebri ca Llorca, Dali, Buñuel, Picasso etc.

Luís Miguel González se ocupă de fascinația care produce mitul. Astfel, a tradus în limbaj contemporan motive mitologice clasice (*Motelul Teba*) sau a imaginat noi mituri, cu rădăcini în gusturile sociale și estetice ale timpurilor noastre (*La Negra*).

Raúl Hernández Garrido, care împreună cu Luís Miguel González, Juan Mayorga, José Ramón Fernádez și regizorul Guillermo Heras formează grupul *El Astillero*, este interesat, de asemenea, în folosirea mitologiei ca o modalitate de interpretare a conflictelor politice latino-americane.

Itziar Pascual este autoarea unui teatru proteic, scris cu foarte mare gingășie, care combină elemente lirice, mitice și ritualuri cu compromisul politic și social și cu un umor dulce, caustic și intim în piese ca *Vocile Penelopei, Holliday out, Blue Mountain* etc.

Rafael Gonzalez și Paco Sanguino au o producție numeroasă de piese scrise fie în colaborare, fie individual, unde umorul negru și cruzimea caută să scoată la iveală un întreg complex de relații interpersonale, cum ar fi în piesele *Spovedania unui copil de curvă* sau *Cred în Dumnezeu.*

Într-un limbaj diferit, Julio Escalada propune formule pentru modernizarea comediei clasice, mai întotdeauna atenuată și presărată cu ingrediente amare care funcționează ca un contrapunct în titluri ca *Primăvara* (*Patru anotimpuri).*

Ar mai fi de menționat alți dramaturgi interesanți ca Angélica González (Lidellzoo), Maxi Rodríguez, Borja Ortiz de Gondra, Pedro Rivero, Antonio Morcillo, Miguel Angel Zamorano, Arturo Sánchez Velasco, Eva Hibernia sau mai tinerii Luis García-Araus, Pilar Campos, García Morales, Dámaris Matos etc.

Sergi Belbel este puternic influențat de către Sanchis Sinisterra, dar modelul său cel mai semnificativ este opera lui Arthur Schnitzler, preluând schița acestuia *Señorita Elsa* drept model pentru a scrie piesa sa *Elsa Schneider* și, la fel, s-a inspirat din acest autor (*Rondul)* pentru a scrie ceea ce s-ar putea numi capodopera sa, *Mângâieri.* Așa cum se reflectă în opera dramaturgului austriac, cruzimea verbală și abilitatea pentru a dezvălui și exprima fanteziile, contradicțiile, temerile și ipocriziile sexuale ale societății se combină cu o remarcabilă măiestrie tehnică și capacitate pentru a teatraliza situațiile. Alte piese ale lui Belbel sunt *A muri, Talem, Sângele, Vremea lui Planck, După ploaie* etc. La toate aceste piese trebuie să remarcăm gustul pentru complexitatea structurală și, în ceea ce privește conținutul, o propensiune pentru a reflecta violența excesivă sau cruzimea rafinată.

Lluísa Cunillé a scris numeroase piese singură și unele în colaborare cu Paco Zarzoso. Folosirea a ceea ce e neterminat și fragmentar, versatilitatea materialelor folosite, absența unei structuri aparent logice, libertatea în organizarea spațiului și timpului subiectului, deficiența tramei etc. sunt trăsături foarte des întâlnite ale scrierii sale, deși acestea se pot întâlni și la alți dramaturgi din ultimele generații, între aceștia fiind Paco Zarzoso, care a scris unele piese în colaborare cu Lluísa Cunillé, ca de exemplu *Călătoarele.* Umor de-abia schițat, o atitudine de înțelegere în fața slăbiciunilor, lipsurile sau chiar extravagațele personajelor pe care le contemplă cu ironie și duioșie și lirismul subtil sunt trăsăturile care caracterizează această poveste, unde ar trebui să mai adăugăm gustul pentru enigmă, pentru subiecte deschise și în mod deliberat nedefinite.

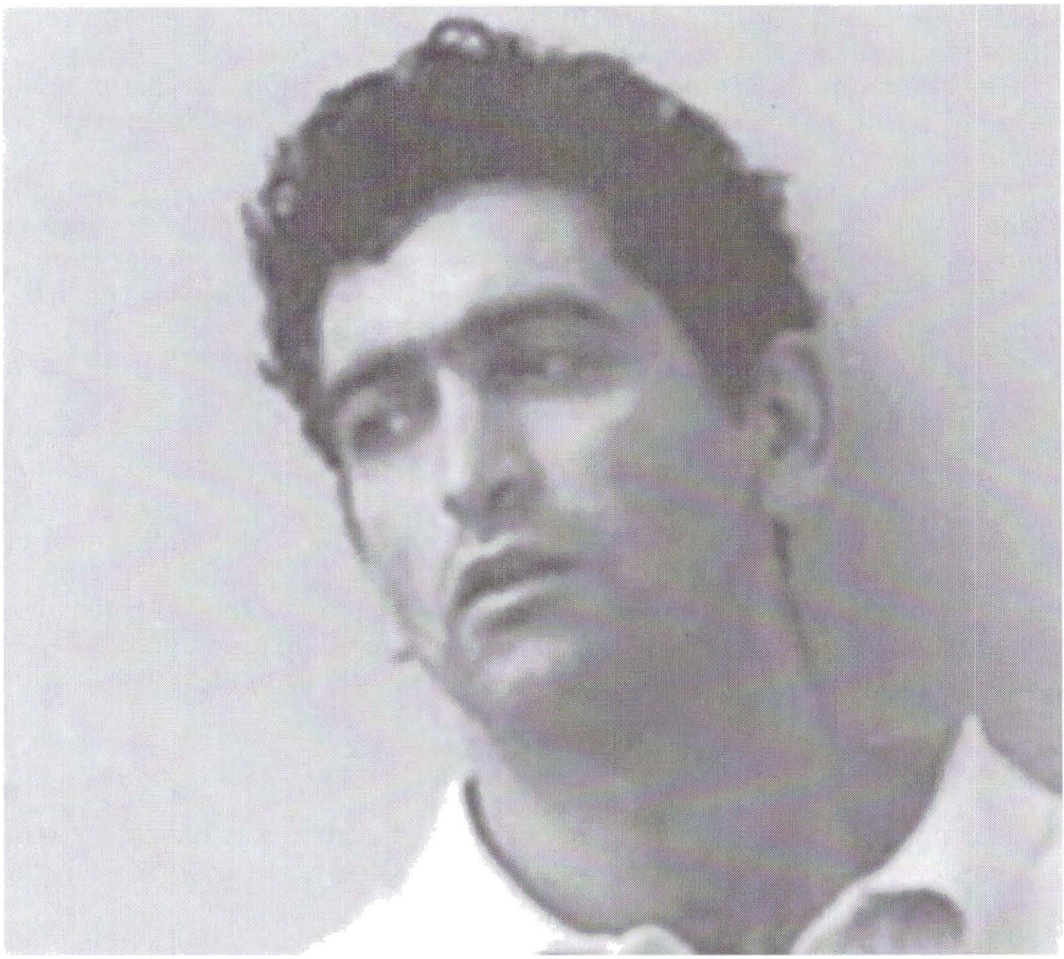
Facilitatea argumentelor au în contragreutate un conținut metaforic puternic și o forță dramatică a situațiilor. Influența lui Sanchis Sinisterra se face simțită în aceste propuneri de reconstruire sau de joc, începând cu ambiguitatea scenelor și combinarea aparentei informalități cu o îngrijită elaborare structurală.

Între piesele scrise de Cunillé se află *Vacanti* sau *Rodeo.* Iar între piesele pe care le-a scris Zarzoso, fără colaborarea lui Cunillé, merită menționată *Privitorul.*

Jordi Galceran a demonstrat cu prisosință maturitatea sa în textele *Cuvinte înlănțuite* sau *Dakota*, unde face o demonstrație de o remarcabilă stăpânire a construcției dramatice și care ar putea aparține unui subgen de teatru pe care l-am denumi comedie perversă, foarte departe de unele piese ale lui Belbel.

Dar mai există alți dramaturgi tineri în cadrul dramaturgiei catalane, între care Beth Escudé, Jordi Sánchez, Sergi Pompermayer, Xavier Puchades, David Desola sau mai tinerii Mercé Sarrias, Victoria Sypumberg, Marilia Samper, Jordi Gomar etc.

JUAN MAYORGA



Juan Mayorga s-a născut la Madrid pe 6 aprilie 1965. În 1988 a obținut licența în filosofie și matematici.

Preocupările sale s-au concentrat mai ales în domeniul filosofiei, al istoriei și al esteticii.

Are diferite lucrări despre Walter Benjamin, Ernst Jünger, Georges Sorel, Donoso Cortés, Carl Schmitt și Frany Kafka.

Este membru al grupului de cercetare „Iudaismul. O tradiție uitată în Europa" în cadrul Institutului de Filosofie al Consiliului Superior de Cercetări Științifice.

A studiat dramaturgia la cursurile predate de către Marco Antonio de la Parra și José Sanchis Sinisterra, precum și la Royal Court Theatre International Summer School din Londra, în anul 1998. De la acele cursuri s-a format un mic grup de noi autori madrileni care formează împreună cu Juan Mayorga colectivul teatral „El Astillero", în anul 1992.

Acum grupul este format din autorii José Ramón Fernández, Luís Miguel González Cruz, Rául Hernández, Juan Mayorga și regizorul Guillermo Heras.

Începe să se dedice dramaturgiei în anul 1989, când a și fost premiat de altfel cu un accesit al Premiului *Marchizul de Bradomir* pentru piesa *Șapte oameni buni*, primul său text.

A mai scris următoarele piese de teatru: *Mai multă cenușă, Traducătorul din Blumenberg, Visul din Geneva, Grădina arsă, Scrisori de dragoste către Stalin, Stan și Bran, Drumul spre cer* și *Animale nocturne*.

Opera sa a fost tradusă în limbile franceză, greacă, engleză, italiană, portugheză sârbă și croată.

Piesa *Scrisori de dragoste către Stalin* a primit Premiul Caja España (1998) și Premiul Borne (1998).

A scris versiuni la piesele *Vizita bătrânei doamne* de Friederich Dürrenmatt (2000) pentru Centrul Dramatic Național și *Monstrul din grădini* de Calderón de la Barca (2000).

Majoritatea pieselor sale au fost puse în scenă la Madrid, dar și la Barcelona, Londra, în Venezuela și Buenos Aires.

A colaborat cu diferite publicații teatrale și este membru al consiliului de redacție al revistei „Primer Acto". Din octombrie 1998, predă dramaturgie, istoria gândirii și sociologie la Școala Regală de Artă Dramatică din Madrid.

„SCRISORI DE DRAGOSTE CĂTRE STALIN"

Pornind de la un fapt real, așa cum însuși autorul o mărturisește, piesa *Scrisori de dragoste către Stalin* reprezintă teatralizarea unor scrisori pe care Bulgakov le-ar fi scris lui Stalin.

Se pare că anul 1929 reprezintă pentru Bulgakov „anul catastrofei personale", ba mai mult, ultimul deceniu al existenței lui Bulgakov se transformă într-un adevărat calvar, îi distruge viața. Din acest moment, piesele lui de teatru sunt cenzurate, unele interzise, iar altele nu primesc aprobarea pentru a fi reprezentate.

Zilele Turbinilor este scoasă de pe afiș, deși ajunsese la opt sute de reprezentații, *Apartamentul Zoikăi* și *Fuga* sunt interzise, *Fuga* și *Cabala bigoților* interzise în faza de repetiții.

Bulgakov devine astfel o victimă nu atât a oficialităților, cât a Asociației Ruse a Scriitorilor Proletari, care mereu îl denunță pe autor ca fiind un scriitor de dreapta și un reacționar.

Într-o epocă a terorii comuniste, amenințat de arestare sau de rimiterea în lagărele Siberiei, Bulgakov, disperat și deznădăjduit, îi adresează lui Stalin în iulie 1929 o scrisoare prin care se plânge de aptul că nu poate publica și piesele lui nu pot fi reprezentate în Uniunea Sovietică, iar în aprilie 1930, trimite o altă scrisoare guvernului, prin care-și asumă disidența, unde arată că nu poate accepta să trăiască acolo unde este considerat reacționar, unde nu poate publica și unde ibertatea cuvântului este interzisă.

Acțiunea piesei se desfășoară în biroul scriitorului și începe cu această primă scrisoare pe care o redactează în timp ce soția lui, Bulgakova, îi cârpește o cămașă, fericită fiind că autorul s-a apucat din nou de scris. Când acesta îi spune că de fapt scrie o scrisoare către Stalin, ea se oferă să-l „joace" pe acesta, pentru ca Bulgakov să-și dea seama ce efect și ce reacții ar putea avea Stalin în fața scrisorilor.

În dialogul pe care-l au, Bulgakov își apără crezul său de scriitor iber, apără libertatea cuvântului, așa precum peștele nu poate trăi fără apă, nici el nu poate trăi fără libertatea de exprimare.

În scenă apare fictiv personajul lui Stalin, Bulgakov având cu el o serie de scene în care-și apără crezul artistic. Îi spune că suferă de inimă, că se simte un exilat în propria țară, îi cere să fie lăsat să părăsească țara pentru motivul că nu poate crea liber și că numele său a fost defăimat.

Bulgakova caută soluții pentru ieșirea din țară, în timp ce autorul are mereu schimburi de opinii cu Stalin. Ea merge la Teatrul Stanislavski, care se pregătește de turneu, și se gândește că poate vor fi și ei înscriși pe listă, dar nu obține nimic. Încearcă să meargă la Comitetul Afacerilor Externe pentru a cere pașapoarte, dar și acolo este mereu amânată. Ca o ultimă, soluție încearcă să obțină pașapoarte pe piața neagră, unde este umilită și speriată. Bulgakov îi spune tot timpul că nu aceasta este calea cea mai bună.

Încrezător până la nebunie în Stalin, Bulgakov crede că totuși acesta va înțelege situația lui și va oferi o soluție convenabilă calvarului prin care trece. Artistul, deși se crede un om liber, este ființa cea mai vulnerabilă. Își face iluzii că opera lui, schimbând sufletul celui puternic, poate schimba lumea.

Cel puternic, deși de cele mai multe ori îl ignoră pe omul de cultură, caută uneori compania acestuia; ca și cum simpla apropiere de ntelectual i-ar da omului-practic, în fața opiniei publice și a lui însuși, o acoperire estetică sau o legitimitate morală.

Autorul realizează astfel o relație complexă între creator și putere, o societate în care cel care critică este exclus și considerat un trădător. O violență crudă, care conduce la autocenzură, la autoînșelare sau la autodistrugere.

Doina FĂGĂDARU

Eduardo PÉREZ-RASILLA

Imaginile dialectice și statuile de cenușă ale lui Juan Mayorga

Numele lui Juan Mayorga trebuie să fie înscris în istoria teatrului nostru contemporan. Teatrul său este jocul cuvântului, al verbului devenit acțiune. Este cuvântul cult și plin de miez, este cuvântul măsurat și bogat din punct de vedere literar, care, concis, în cazul cel mai bun, ne conduce către o acțiune din care se vor desprinde în mod inevitabil o tematică, niște idei care mai întotdeauna au o sursă politică, care cercetează destul de des istoria și deseori o face asupra identității subiectului.

Piesele lui au o bogăție în conținut și o ambiguitate care fac ca lectura lor să devină un act revelator. Textele sale dramatice sugerează imagini care reclamă reprezentarea lor. Într-una dintre conferințele sale despre artele scenice, Mayorga ne vorbește despre teatru ca o acțiune în minte, despre un teatru care nu este literatură, nici teză, ci acțiunea interpretată în fața publicului, un teatru care este o dublură a lumii.

Mayorga cercetează memoria istorică pe care se sprijină prezentul nostru, cercetează identitatea fragilă a indivizilor care trăiesc memoria și care trăiesc prezentul. Există o coerență în opera sa care dă unitate ansamblului textelor. *Șapte oameni buni* și *Grădina arsă* ne arată, într-o construcție teatrală în care timpul teatral curge diacronic, o situație realistă. Sunt întrebări puse Istoriei care nu au alte răspunsuri decât inevitabila trecere a timpului, imposibila întoarcere într-o țară imposibilă. *Guvernul Republicii* în exilul mexican este substratul primei piese; *internații unui spital psihiatric* constituie subiectul celei de-a doua. În *Șapte oameni buni*, Julian vrea să-l descopere printre aceștia pe asasinul tatălui său. În *Grădina arsă*, Benet vrea să-l recupereze pentru lumea întreagă pe poetul care presupune că a fost asasinat, Blas Ferrater. Dar poezia, „armă încărcată a viitorului", este distrusă întotdeauna de către vântul timpului. Nu ne putem scălda de două ori în aceeași apă a unui râu. Nu există întoarcere, și personajele sunt ființe fragile, umbre prinse în vid, statui de cenușă. Ambele piese sunt o cercetare a realității, ceea ce ne conduce spre teatrul realist. Există, mai ales în *Grădina arsă,* foarte multe parabole ce le apropie de „noul teatru". Dar punctul de vedere al autorului, tratarea situațiilor, construcția serioasă a piesei și, mai ales, intenția de a nu da răspunsuri anulează orice legătură cu cele două generații și, în același timp, fac din Mayorga un autor înrădăcinat în tradiția sa culturală, istorică și teatrală. Și poate tocmai de aici iese la iveală soliditatea teatrului său.

Mai multă cenușă, distinsă cu Premiul Calderon în anul 1992 – singura piesă pusă în scenă dintre cele pe care le comentăm –, și *Visul din Geneva* sunt, de asemenea, incursiuni în memorie, în ambele cazuri, o istorie mai recentă și, la fel, de pe alte latitudini. Identitatea fragilă a femeilor pe care piesele ne-o dezvăluie este cea a femeilor și a copiilor care-i însoțesc pe cei care fac istoria: bărbatul în preziua unei lovituri de stat, bărbatul care suferă un atentat.

Mai multă cenușă este construcția serioasă cea mai riscantă a lui Juan Mayorga, o încrucișare simultană a întâmplărilor a trei perechi, șase personaje în secvențe întrerupte din diferite timpuri, în jocul cu ei înșiși, cu ceilalți – chiar și cu cei pe care-i ignoră – și cu obiectele care-i înconjoară.

„Pe cine ating când te ating?" este una dintre întrebările-cheie ale piesei. Este identitatea pe care ne-o dau numele, genul, opțiunea sexuală și fragilitatea ei. Piesa este construită ca un joc matematic – recurs foarte des folosit de către cei din „la alternativa" –, dar jocul nu este neîntemeiat, ci se construiește pe acțiuni în care se reflectă teme ce ne interesează pe noi toți. Cele trei povești – în stil realist – când se încrucișează dobândesc o nouă dimensiune care le apropie de forța ce le mișcă, cineva sau ceva absent pe care nu-l pot controla și care le așază în afara timpului, într-un timp suspendat.

Scenă din *Scrisori de dragoste către Stalin* de Juan Mayorga.

Monologul care sugerează acțiune, *Visul din Geneva* – o piesă minoră –, ne arată privirea îndreptată de lume asupra umbrei cuiva care nu se poate desprinde de întâmplarea în care a fost învăluită; este coșmarul unei femei transformate în mit fără voia ei, convertite în vis urât prin propria-i voință, prizoniera unei umbre: a altuia, a ei însăși, a istoriei.

...poate Jackie Bouvier / Kennedy / Onassis...

Un dominator și o dominantă, un muzician obligat să cânte, o anumită reflecție asupra culturii, asupra rănilor timpului istoric, asupra închisorilor noastre, asupra teatrului (dublură și metaforă a lumii); de asemenea, piesa scurtă *Concertul fatal al văduvei Kolakowski* este posibila sugerare a unor episoade istorice din contemporaneitatea noastră.

Traducătorul din Blumenberg este, fără îndoială, piesa cea mai complexă a autorului, un text pe care l-am putea considera apropiat realismului, dacă n-ar fi, prin jocul îndrăzneț al armăturii temporale și prin tratamentul dat cuvântului care caută sugestivitatea sonoră, aproape plastică, multiplicitatea lingvistică, departe de orice idee explicită.

„Inamicul este singura noastră întrebare când ne referim la formă." Frontierele dintre realitate și ficțiune se diluează, centrul acțiunii este o carte care va fi în primul rând trădată, apoi distrusă.

Aici privirea interogativă a lui Mayorga observă fascismul, xenofobia, nazismul pe durata călătoriei în tren a unui ideolog nazist și a traducătorului cărții sale fundamentale, la ordinele invizibilului personaj al editorului. De fapt, nu va avea loc o întoarcere a lui Blumenberg în orașul său, „niciodată nu vom ajunge la Berlin", „niciodată nu vom ajunge nicăieri".

Plutește umbra lui *Godot*, de Samuel Beckett, a lui Heiner Müller, poate cea a lui Thomas Bernhard asupra unui autor de o mare consistență și profunzime, care cu privirea asupra unor situații actuale își pune întrebări despre prezentul și despre viitorul nostru, începând cu studiul istoriei recente.

Juan Mayorga este un autor ale cărui piese ar trebui să le vedem pe cele mai bune scene. Punerea în scenă a textelor sale nu este ușoară, deoarece au nevoie în unele cazuri – ca în *Traducătorul din Blumenberg* – de o dramaturgie care să facă mai lejere unele pasaje mult prea literare; are nevoie – mai ales la piesa *Mai multă cenușă* – de o regie care să clarifice și să permită perceperea tuturor nivelurilor piesei; piesele lui au nevoie de interpreți capabili să dea relief unor personaje care, dacă nu ar fi așa, ar putea părea neinteresante, la prima vedere, spectatorului neavizat care nu cunoaște și nici n-ar fi necesar să cunoască textul.

Multe dintre piesele lui Juan Mayorga cer o punere în scenă de calitate care să nu facă din „teatrul alternativ" sinonimul unei sărăcii de mijloace tehnice, profesionale sau economice. Textele sale o merită și mai ales o merită publicul.

Juan MAYORGA

Puterea, așa cum o visează cel neputincios

Întâmplător, la o ofertă a unor mari magazine, am găsit o carte intitulată *Scrisori către Stalin*. Imediat ce-am răsfoit-o, mi-am dat seama că ar putea deveni o piesă de teatru.

Era vorba despre o culegere a scrisorilor trimise dictatorului de către Mihail Bulgakov și Evgheni Zamiatin. De fapt, aproape toate scrisorile, în afară de una singură, se datorau lui Bulgakov. Cartea cuprindea și o anume informație contextuală. De exemplu, se menționa o convorbire telefonică scurtă și întreruptă, care, după cum spune Bulgakov, ar fi avut-o cu însuși Stalin. În această convorbire, Stalin și-ar fi exprimat respectul față de autor și-l anunța despre posibilitatea unei viitoare întâlniri față în față.

Imediat m-a interesat figura unui autor care renunță la ficțiunea literară și care se dedică a scrie doar pentru un singur cititor. Scrisori care sunt marcate în mod progresiv de dorința arzătoare a artistului cenzurat de a-l întâlni pe Marele Cenzor. Această dorință se transformă în obsesie în momentul în care un apel telefonic de la cel puternic, neputinciosul îl consideră ca fiind vocea Providenței. Dorința de a-l întâlni este așa de mare că pretinde consumarea acestui fapt, cel puțin în închipuire și cu prețul vieții reale.

Viața reală: o femeie. Soția lui Bulgakov, care luptă pentru îndepărtarea acestei fantome.

Ea îi propune, în acest scop, autorului un joc care va ajunge în final pervers: „Imaginează-ți că sunt Stalin. Să ne imaginăm cum ar reacționa el în fața scrisorilor tale". Acest joc este portița de care fantoma profită pentru a pătrunde în spațiul privat al familiei și al minții scriitorului. O fantomă la fel de tenace precum Stalin, cel real, care a ocupat Uniunea Sovietică cu o mare rețea telefonică.

Evident că această descoperire a scrisorilor lui Bulgakov către Stalin m-au dus la investigarea ambelor personaje istorice. De la început am știu că nu vroiam să scriu o piesă istorică. Nu era vorba despre a reconstitui un episod din trecut, ci de a teatraliza un caz care să-i reprezinte pe atâția alții din toate timpurile și din toate locurile.

În piesa mea Bulgakova descoperă ceva ce Bulgakov va ignora întotdeauna: de la Putere nu se poate aștepta nimic. Această diferență între Bulgakov și Bulgakova a determinat construirea personajelor mele și a relației dintre ele. La fel am creat un Stalin a cărui imagine este diferită de cea consolidată de către istorici. Stalin pe care vroiam eu să-l văd era fantoma care se naște în mintea lui Bulgakov și care are o evoluție în scenă la fel ca în mintea acestuia. O fantomă care sfârșește prin a se contopi cu cel care-o visează. Puterea, așa cum o visează cel neputincios.

Scrisori de dragoste către Stalin

– extrase –

Acasă la Bulgakov. Acolo unde scrie.

1

Bulgakov scrie. Scrie până când simte că soția îl privește.

Ea-i mângâie mâna cu care scrie.

BULGAKOVA – Nu știi cât mi-am dorit acest moment! De multe luni n-ai mai făcut-o. Nici un cuvânt de la *Inimă de câine?* Ce este? O comedie?

Bulgakov neagă.

Un roman? Partea a doua de la *Garda albă?*

Bulgakov neagă.

Un poem?

BULGAKOV – O scrisoare.

BULGAKOVA (*decepționată)* O scrisoare?

BULGAKOV – Vrei să ți-o citesc?

BULGAKOVA – Știi că-mi place să fiu prima care cunoaște opere tale. O scrisoare este altceva, în orice caz. Văzându-te cu pana pe hârtie m-am gândit că... Dar te-ai așezat din nou aici și asta contează cel mai mult. Important este că te-ai întors la locul unde ai scris *Apartamentul Zoikăi.* Firește că da, citește-mi această scrisoare.

BULGAKOV – (*citind*) „Stimat tovarăș: Piesa mea *Fuga,* a cărei premieră era prevăzută pentru septembrie următor, a fost interzisă în timpul repetițiilor. Spectacolele cu *Insula purpurie* au fost interzise. *Zilele Turbinilor,* după trei sute de reprezentații, a fost interzisă.

Apartamentul Zoikăi, după trei sute de spectacole, a fost interzisă. Prin urmare, cele patru piese de teatru ale mele se află în stare de interzicere. Editarea povestirilor mele a fost interzisă, cum au fost interzise, de asemenea, eseurile satirice. Lectura publică a *Aventurilor lui Cicikov* a fost interzisă. Publicarea romanului meu *Garda albă* în revista *Rossia* a fost interzisă. Nu am suflet pentru a trăi într-o țară în care nu pot fi nici jucat și nici nu pot publica lucrările mele. Mă adresez dumneavoastră pentru a vă cere să-mi redați libertatea ca scriitor (*Pauză)* sau să mă expulzați din Uniunea Sovietică împreună cu soția mea".

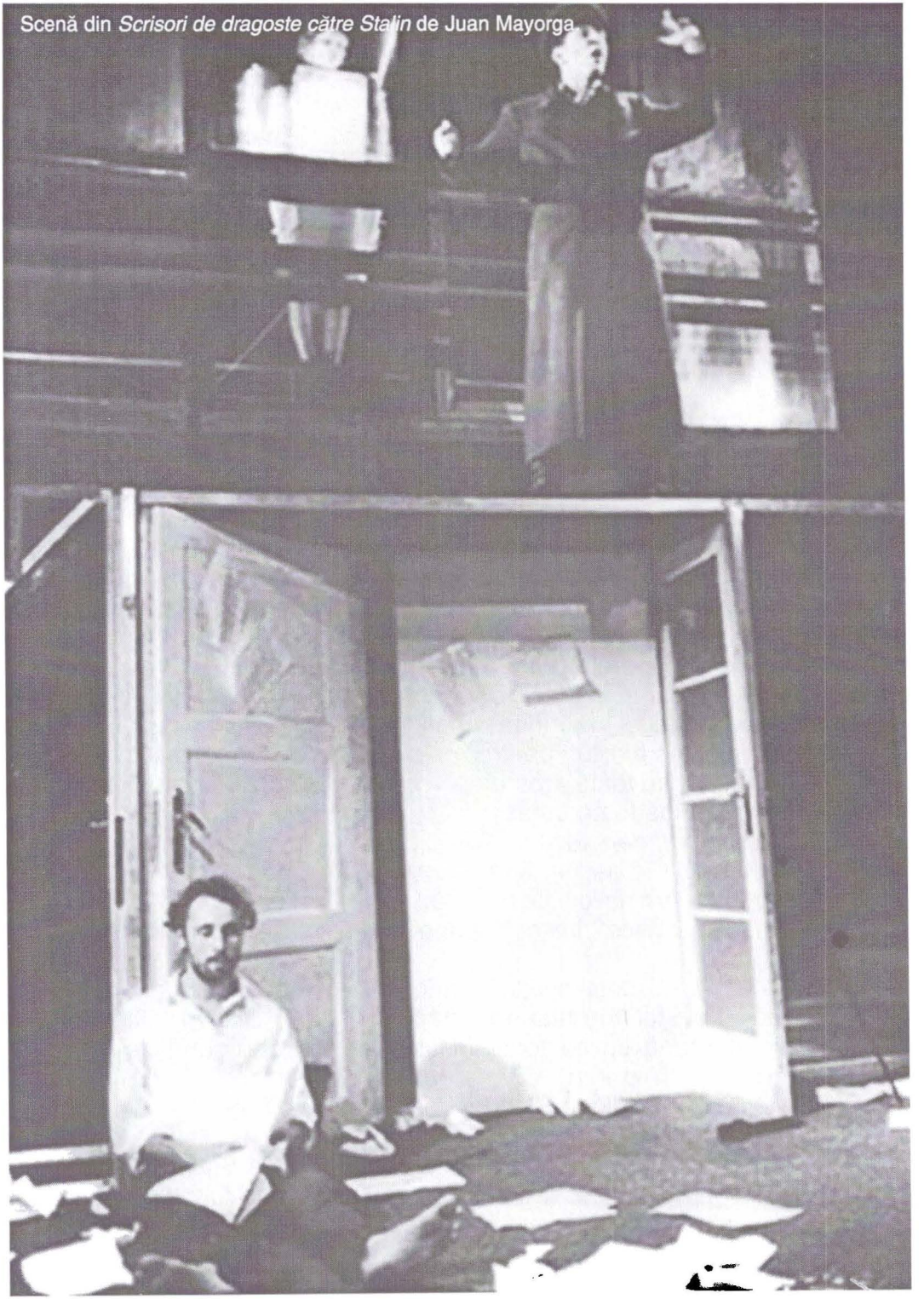
Pauză.

BULGAKOVA – Să plecăm din Rusia, Mihail?

Tăcere lungă. Bulgakov nu răspunde.

Cu adevărat crezi că putem trăi în altă țară? Nu cred că am putea. Este cerul nostru, limba noastră, lumea noastră...

Tăcere lungă. Bulgakov nu răspunde.



Scenă din *Scrisori de dragoste către Stalin* de Juan Mayorga

Da, da, știu că parcă toți s-au schimbat, că asta nu e țara în care ne-am născut, dar aici, în această casă... Orice s-ar întâmpla acolo afară, noi, tu și eu, putem fi fericiți aici, împreună.

Tăcere lungă. Bulgakov nu răspunde.

Important este să fim împreună. Oriunde, Mihail, oriișiunde vrei tu, numai să fim împreună.

Îl mângâie cu dragoste. El îi sărută mâinile.

BULGAKOV – „Semnat: Mihail Bulgakov. Moscova. Iulie. 1929".

Pauză.

BULGAKOVA – Cui o trimiți?

BULGAKOV – Lui Stalin.

Pauză.

2

Bulgakov îi citește soției o scrisoare. Puțin pricepută, ea îi cârpește o cămașă.

BULGAKOV – „Stimate tovarăș: În ultimii ani am adunat mai mult de trei sute de articole despre mine apărute în presa sovietică. Trei au fost elogioase; două sute nouăzeci și opt, injurioase. «Bulgakov este un câine care scurmă în gunoi», așa m-a caracterizat numărul opt al ziarului *Izvestia.* În numărul paisprezece al ziarului *Komsomolskaia* sunt numit «un burghez care aruncă scuipături otrăvite, dar impotente asupra clasei muncitoare». Toate operele mele au primit comentarii corozive din partea ziarului *Pravda.* Chiar și în *Enciclopedia sovietică* am fost insultat. (*Pauză)* Toată presa sovietică și împreună cu ea toate instituțiile care se ocupă de controlul teatrului fac eforturi pentru a demonstra că nu pot trăi în Uniunea Sovietică. Probabil, au toată dreptatea". (*Întrerupe lectura, iritat.*) Poți să lași aia? Poți lua în serios toate astea?

Soția lasă lucrul deoparte.

BULGAKOVA – Te ascult. Te-am ascultat tot timpul.

BULGAKOV – Am nevoie de mai mult. De ce am eu nevoie... De ce Stalin nu-mi răspunde la scrisori? Îmi poți spune? Ce este ceea ce nu fac bine?

Liniște.

BULGAKOVA – Tu ești scriitor. Cunoști efectul cuvintelor asupra lumii. Cum va reacționa Stalin în fața unei fraze ca asta? (*Citește)* „Toată presa sovietică și împreună cu ea toate instituțiile care se ocupă de controlul teatrului fac eforturi pentru a demonstra că nu pot trăi în Uniunea Sovietică." Cum va reacționa Stalin în fața acestor cuvinte?

Bulgakov nu știe. Liniște.

Măcar eu dacă te-aș putea ajuta. Nu-l cunosc pe Stalin. Când m-am aflat cel mai aproape de el a fost la premiera *Zilelor Turbinilor.* Mi-a dat mâna. Singurul lucru pe care mi-l amintesc despre el sunt mâinile. Felul în care-și mișca mâinile.

Încearcă să imite felul în care Stalin își mișca mâinile. Pauză.

Scene din *Scrisori de dragoste către Stalin* de Juan Mayorga.

Dacă asta te ajută, pot... să-mi imaginez că sunt Stalin și să reacționez cum ar reacționa el în fața scrisorii tale. Mă pot pune în locul lui.

BULGAKOV – Să te pui în locul lui? Tu în locul omului care mi-a interzis piesele?

BULGAKOVA – Dacă asta te ajută?

BULGAKOVA – Aproape l-a făcut să înnebunească pe prietenul nostru Zamiatin. L-a împușcat pe Pilniak. A reușit ca Maiakovski să se sinucidă.

BULGAKOVA – Vreau să te ajut.

BULGAKOV – Să intri în pielea omului pe care-l urăsc? Pe care-l urăști?

BULGAKOVA – Cu toate puterile mele, așa îl urăsc. Dar chiar și oamenii cei mai odioși, cred ei, au dreptate pentru a face ceea ce fac. Și tu, Mihail, ai nevoie să găsești motive. Ai nevoie să găsești motivele lui pentru a le refolosi împotrivă-i.

Bulgakov ezită.

BULGAKOV – Nu va merge. Știi numai cum mișcă mâinile. Ce știi despre sufletul lui?

BULGAKOVA – Folosește-ți imaginația. Închipuie-ți că eu sunt Stalin.

BULGAKOV – Ești femeia pe care o iubesc. Cum să-mi închipui...?

Dar ea caută deja în corpul ei ipostaza lui Stalin. Fără convingere, Bulgakov acceptă.

Bine, hai să ne jucăm puțin. Să presupunem că ești Stalin.

Bulgakov scrie. Ea încearcă să redea reacțiile lui Stalin.

Tocmai am primit o adresă de la Comitetul Central al Teatrului. Mi se comunică că nu se aprobă reprezentarea ultimei mele piese, *Insula purpurie.* Prin două rânduri au rămas îngropate munca mea de ani de zile. Nu pot scrie nici un cuvânt mai mult fără a mă întreba: ceea ce voi scrie în viitor va fi condamnat dinainte?

Liniște. Sceptic, Bulgakov așteaptă reacția soției. Ea ezită; caută starea, tonul.

BULGAKOVA – Tovarășe Bulgakov...

Bulgakov nu e de acord, parodiază postura, tonul soției: „Tovarășe Bulgakov...". Ea încearcă din nou.

Tovarășe Bulgakov... Sunteți conștient că...? (*Se răzgândește; caută altă postură, alt ton.)* Cu *Insula purpurie* ați mers prea departe. Nici chiar prietenul dumneavoastră Zamiatin n-ar fi îndrăznit atât de mult.

BULGAKOV – Stalin n-ar spune asta niciodată. „Nici chiar prietenul dumneavoastră Zamiatin n-ar fi îndrăznit atât de mult". Stalin nu m-ar compara niciodată cu săracul Zami...

BULGAKOVA – (*Întrerupându-l)* Comitetul Central al Teatrului a calificat *Insula purpurie* ca un pamflet împotriva Revoluției.

Pauză. Bulgakov scrie.

BULGAKOV – N-am scris *Insula purpurie* împotriva Revoluției, ci tocmai împotriva Comitetului Central al Teatrului... Comitetul nu este Revoluția, ci asasinul spiritului creator. Obiectivul său este... obiectivul său

este să formeze artiști speriați și servili... De aceea dau în mine. Pentru că dau în mine! Deoarece pentru Mihail Bulgakov lupta împotriva cenzurii constituie cea mai importantă datorie a unui artist. Un artist a cărui libertate nu este necesară este precum un pește pentru care apa nu este absolut necesară.

BULGAKOVA – Încercați să mă intimidați cu metafore atât de vechi? Credeți că mă veți înduioșa cu retorica mâncată de molii a lui Gogol? Bulgakov, eu sunt un om practic. Să trecem la subiect. Sunt propriii dumitale colegi, scriitorii patrioți, care au denunțat piesa dumitale ca pe o crimă împotriva patriei. Au știut să descopere că satirele dumitale ridiculizează Revoluția.

BULGAKOV – În Uniunea Sovietică întreaga satiră adevărată este văzută ca un delict...

(*Se răzgândește; șterge)* ...ca o crimă. Înțeleg prin satira adevărată pe aceea care pătrunde în zone interzise. În Uniunea Sovietică satira este percepută ca un act terorist.

BULGAKOVA – Nu faceți pe inocentul. Dumneavoastră ați publicat în străinătate lucrări care iau în batjocură poporul nostru.

BULGAKOV – La Praga, o revistă a unor exilați au editat *Garda Albă* schimbând finalul... Au publicat în numele meu cuvinte pe care eu nu le-am scris niciodată.

BULGAKOVA – Veți nega de asemenea că în piesa dumneavoastră *Fuga* apărați pe dușmanii Revoluției?

BULGAKOV – Sunt un scriitor, nu un politician.

BULGAKOVA – Sunteți apolitic? Cu adevărat credeți că poate cineva să fie neutru? Priviți-mă când vă vorbesc, Bulgakov. Într-o lume dominată de injustiție, pretenția de a fi imparțial nu ar putea fi pur și simplu cinism? Uitați-vă în ochii mei, domnule apolitic: cu adevărat credeți că nu aveți nici o responsabilitate față de popor?

BULGAKOV – Pot fi util poporului meu. Dar cum aș putea fi dacă toate teatrele execută, la unison, un ordin al lui Stalin: „Să nu rămână nici urmă de Bulgakov pe scena sovietică"!

BULGAKOVA – Cum puteți spune asta? Sunt spectatorul dumneavoastră cel mai fidel. Știți că am văzut de cincisprezece ori *Zilele Turbinilor,* de opt ori *Apartamentul Zoicăi*? Aplauzele care ieșeau din mâinile mele răsunau în toată Moscova.

BULGAKOV – Dumneavoastră ați șters numele meu din teatrul sovietic. M-ați anihilat.

BULGAKOVA – Pot să declam scene întregi din piesele dumitale. (*Declamă, ignorându-l pe Bulgakov.*) „Dmitri, muncitorii murdăresc cu cizmoaiele lor marmura scărilor! Cine a luat covorul? Ce, Marx interzice să se acopere cu covoare scările...?"

BULGAKOV – (*Înflăcărându-se)* Și acum, ca și cum distrugerea mea ar fi un obiectiv căutat îndelung, vă delectează anihilarea mea... *(Lasă scrisul și se înfruntă cu ea, care declamă în continuare.)* Asistați la

anihilarea mea cu o fericire enormă! Ați reușit, tovarășe! În această țară nu există nici un colț pentru o ființă ca mine!

Dându-și seama că Bulgakov este furios, femeia tace și renunță la disimulare. Pauză.

BULGAKOVA – Hai să ne plimbăm! (*Îl mângâie cu dragostei)* Poate mai e orchestra pe bulevard. Cât este de când nu mai dansăm? (*Îl invită la dans. Dar el nu-i intră în joc.)* Ți-ar face bine să ieși, Mihail. Să vezi lume.

BULGAKOV – N-am chef să văd pe nimeni, nici chef să mă vadă nimeni. Datorită presei lui Stalin toată Moscova mă arată cu degetul. De ce mă face de rușine? De ce mă umilește în felul ăsta?

BULGAKOVA – Să-l uităm pe Stalin. Nu avem nevoie de aprobarea lui pentru a fi fericiți.

Îl atinge; vrea să-l scoată pe stradă. Dar Bulgakov revine la scrisoarea lui.

BULGAKOV – Dumneavoastră ați reușit ca în Uniunea Sovietică să nu existe nici un colț pentru o ființă ca mine.

Așteaptă reacția soției. Ea nu mai vrea să fie Stalin.

BULGAKOV – Dumneavoastră ați reușit ca în Uniunea Sovietică să nu existe nici un colț pentru o ființă ca mine. Ați făcut din mine unul în afara legii. Un criminal.

BULGAKOVA – Simțiți plăcere punând degetul pe rană, Bulgakov? Nu sunteți în stare de nici un gând pozitiv?

BULGAKOV – Pentru mine a nu putea scrie este egal cu a fi înmormântat de viu.

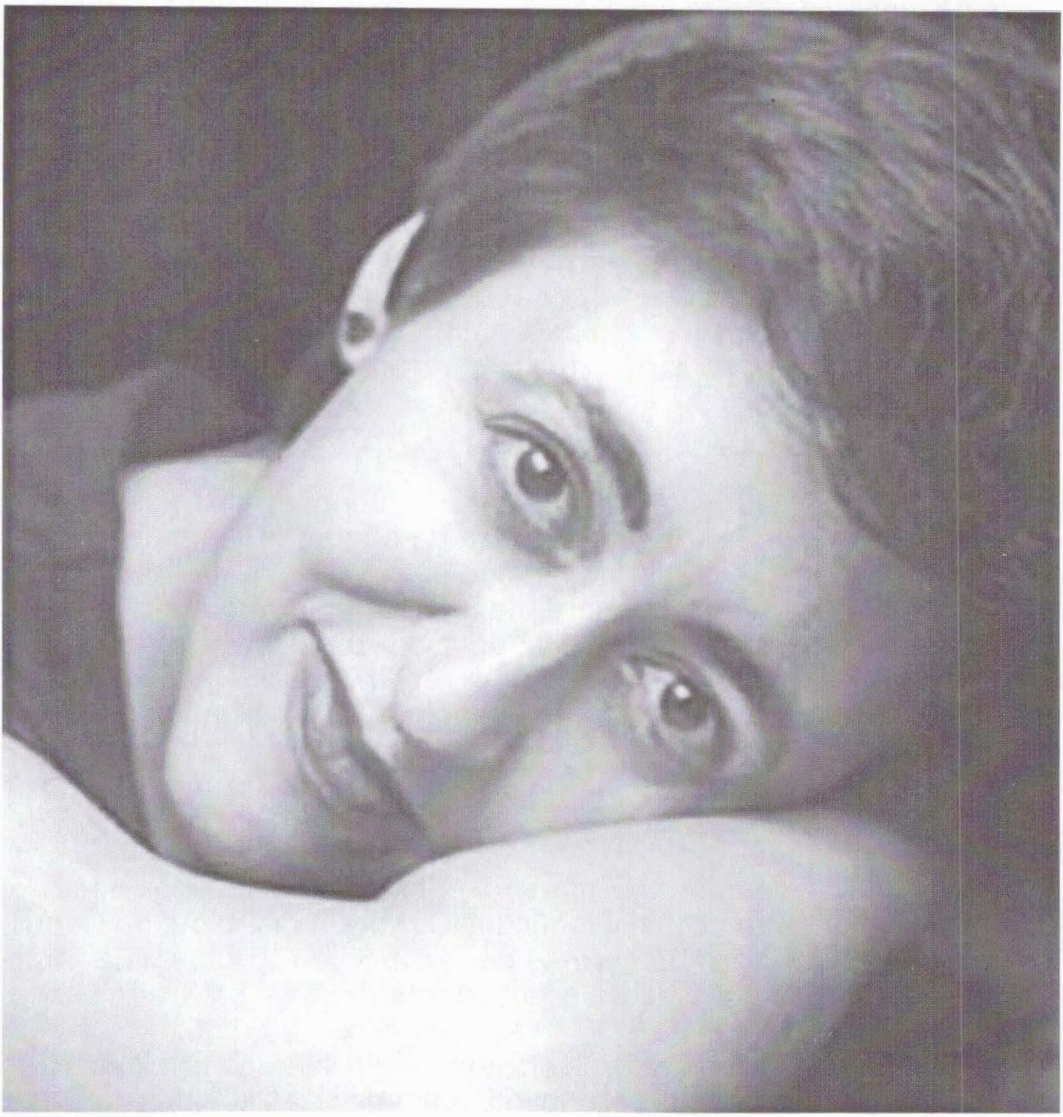
BULGAKOVA – Nu exagerați, Bulgakov. Sigur că veți putea face alt fel de muncă.

BULGAKOV – Până acum un an, pentru a nu muri de foame, dimineața predam teatru într-un colegiu; după-amiaza, înlocuiam actorii bolnavi de la Teatrul Stanislavski; noaptea pe cei de la Teatrul Tineretului Muncitor. Când mă întorceam acasă, încercam să scriu până când oboseala mă dobora... Azi nici măcar nu sunt considerat demn de acele munci. Numele meu a devenit atât de odios că cererile mele de muncă sunt primite cu groază. Directori, editori, toți se îndepărtează de mine ca de un ciumat... Tovarășe Stalin, apelez la umanitarismul dumneavoastră. Dacă nu pot fi de nici un folos țării mele, vă cer să-mi aprobați abandonarea Uniunii Sovietice în compania soției mele... (*Pauză. Ea nu-i dă replica.)* Vă cer libertate pentru publicarea și reprezentarea pieselor mele... (*Pauză. Ea nu-i dă replica.)* Dacă aceasta nu se poate, vă cer să fiu util țării mele în calitate de regizor de teatru. Mă ofer cu sinceritate, fără pretenția de sabotaj, pentru a regiza orice piesă, de la cele grecești până la cele actuale... (*Pauză. Ea nu-i dă replica.)* Dacă nici acest lucru nu poate fi posibil, cer să mă numiți asistent de regie... Dacă nu e posibil, cer un post de figurant... Dacă nu e posibil să fiu numit nici figurant, cer postul de mașinist.

Liniște. Soția meditează.

Traducere de *Doina* FĂGĂDARU

ITZIAR PASCUAL



Itziar Pascual s-a născut în anul 1967 la Madrid.

Licențiată în Ziaristică la Universitatea Autonomă din Madrid și în Dramaturgie la RESAD Madrid. Din anul 1999, este profesoară de literatură dramatică și dramaturgie la RESAD, Școala Regală Superioară de Artă Dramatică Madrid.

Ca jurnalistă a lucrat la radio (Cadena Ser), în presă (*El Mundo*) și a publicat în reviste de specialitate ca *El Publico*, *Primer Acto*, *Revista ADE*, *Escena*, *Acotaciones*, *Las puertas del drama.*

A obținut pentru dramaturgie Premiul „El Alfiler de la Bufanda de Valle Inclan".

Este autoarea a peste douăzeci de piese de teatru, publicate, traduse și ale căror premiere au avut loc în Spania, Franța, Statele Unite și Bolivia.

Premiul orașului Alcorcon pentru piesa *Îmblânzitorul de umbre.*

Accesit al Premiului Marchizul de Bradomin cu piesa *Vocile Penelopei.*

Mențiune specială a juriului Premiului „Teresa León" pentru *Blue Mountain (Aromele ultimelor zile).*

Premiul Teatrului Serantes pentru piesa *Pacea Crepusculului.*

Este fondatoarea și a fost președinta (2000–2003) Asociației Femeilor din Artele Scenice din Madrid (A.M.A.E.M.) „Marias Guerreras".

Alte titluri de piese: *În spatele umbrelor* (tradusă în italiană și engleză), *IrișI pe fond albastru, Precum pe pământ așa și în cer, Electra, Salome, Trei femei* etc.

Itziar Pascual situează voiajul interior a doi tineri spanioli care se pierd și se regăsesc într-o după-amiază de august în renumitul cimitir Père Lachaise din Paris, un labirint „de patruzeci și patru de hectare care concentrează viață, libertate, demnitate, memorie".

Separați și pierduți pe durata unui timp, cei doi frați vor găsi drumul pe care trebuie să-l urmeze și, cu ajutorul celor vii și celor morți, învață să asculte, să-și amintească și să meargă mai departe pe drumul vieții.

Pe tânărul Cundo îl preocupă uitarea și lipsa de memorie și a întreprins această călătorie în căutarea mormântului bunicului său, Secundino, un republican exilat în Franța la terminarea războiului civil spaniol. Vrea să-i spună într-o manieră cât mai simplă și mai inocentă că nu l-a uitat, nici pe el și nici ideile lui. Carlota îl însoțește pe Cundo în acest voiaj, într-o încercare de a fugi de problemele sale personale, îndepărtându-se de o relație amoroasă și pentru „a vedea lucrurile mai clar".

După ce se ceartă, frații se despart și se pierd prin cimitir, dar găsesc până la urmă ceea ce caută cu adevărat cu ajutorul unui gropar și cu înțelepciunea unor ființe din lumea de apoi, care, la rândul lor, rătăcesc și ele pe acolo. Defuncții sunt, pe lângă bunicul Secundino, un Anonim Ilustru și Isadora Duncan, dansatoare americană care suferă pentru pierderea prematură a celor doi copii. Aceste personaje se prezintă în scenă cu remușcările lor traumatice și cu senzația de vinovăție care nu-i lasă să se odihnească în pace

noaptea. Umbrele „intră" în corpurile celor trei actori care sunt prezenți tot timpul pe scenă și care exprimă durerile, amintirile și dorința de a se urca la cer, de a-și găsi pacea. Înfățișarea lor nu este nici extraordinară, nici șocantă, dar sunt dotați cu cunoștințe ce le lipsesc celor vii din piesă și care îi ajută să-și aleagă drumul pe care vor trebui să-l urmeze.

Carlota își dă seama că fratele ei caută de fapt un mit, nu pe omul cu greșelile lui și care ar fi trebuit să-i fi cerut scuze bunicii pe care a abandonat-o când a fugit în Franța. Deși este mort de mai mulți ani, Secundino nu a urcat încă la cer, deoarece mai are încă „socoteli de încheiat" cu foștii tovarăși de luptă, morți și ei. Secundino și ceilalți morți din piesă spun că trebuie să ierți și să permiți ființelor iubite să se elibereze de culpabilitățile trecutului. În acest fel, cele trei umbre găsesc seninătatea pentru a dansa și pentru a-și afla, în sfârșit, pacea mult dorită.

Cele trei personaje vii și aceste întâlniri cu înțelepciunea pe care o aduce moartea reprezintă voci interioare și amintiri pe care le ascultă sau le intuiesc în această căutare a drumului prin viață. Groparul Michel recunoaște că trăiește dorindu-și moartea din momentul în care și-a pierdut soția într-un accident de mașină. Secundino îi spune că este un mort în viață, dar la sfârșitul piesei, Michel îi propune Carlotei s-o însoțească prin Paris și să-i arate orașul.

Cu ajutorul Ilustrului Anonim, Cundo ajunge să înțeleagă că trebuie să-și trăiască propria viață, să nu se lase dus de alții, să fie el însuși. Îi explică băiatului semnificația numelui Secundino pe care acesta l-a moștenit: a secunda, a asculta, a primi ordine.

Pierzându-se prin cimitir, Carlota, și ea, are timp să reflecteze asupra vieții bunicilor și să-și înțeleagă propria situație. Ea n-a moștenit numele bunicii – i s-a dat un nume diferit, pentru a nu duce mai departe povara alegoriei „Dolores" – dureri. Este însoțită de umbra dansatoarei Isadora Duncan care-i spune că bunicii o veghează și o protejează și îi explică fetei cum a început să creadă în viață după moartea fiilor ei.

Toți cei care ne iubesc ne protejează. Așa tânăra înțelege, până la urmă, că va trebui să-și ia viața în piept, își dă seama că nu i-a fost deloc dor de amant în acest răstimp și poate să se elibereze de această greutate și poate râde în voie, poate fi liberă.

În această scurtă piesă, autoarea, Itziar Pascual, combină un limbaj poetic, foarte constant în opera sa dramatică, cu o tehnică metateatrală, pentru a aduce în scenă o întâlnire cu trecutul și care duce personajele la o autocunoaștere pe care o caută și le oferă o nouă viziune despre viitor.

Importanța amintirii trecutului și pericolul uitării la nivel individual și colectiv sunt subiecte des întâlnite în dramaturgia autoarei. În anul 1993 publică piesa *Memoria,* unde se prezintă dilema a doi oameni ai viitorului care trăiesc pe o planetă ce și-a pierdut memoria în urma unei catastrofe pe care o numește „marea stingere". Personajele goale și lipsite de idei se întreabă „Când a început uitarea?" în timp ce se străduiesc, fără vreun rezultat, să-și exercite memoria.

În alte piese, ca *Fuga* sau *Îmblânzitorul de umbre*, arată că trecutul trăiește, dar nu vorbește dacă nu dorim să ascultăm mărturiile lui.

Precum alți „morți în viață" ai teatrului spaniol actual, spiritele din *Père Lachaise* se relaționează cu memoria, atrăgându-i pe cei vii ca să-i asculte, descoperind „acest rezervor de memorie și conștiință" care le lipsește.

Autoarea observă într-un studiu intitulat *Puterea invizibilă*, prezentat în anul 2002 la un congres teatral în localitatea Delaware, Ohio, că ființele de pe lumea cealaltă, atât de frecvente în teatrul spaniol contemporan, în afară de faptul că lansează întrebări neliniștitoare, fac și aluzie la o lume incapabilă și surdă.

Ea sfârșește prin a se întreba: „De ce dacă morții știu mai mult, au mai multă percepție și o mai mare viziune asupra lumii celor vii, nu cumva sunt puțin morți cei vii?!".

În această piesă se destramă orice fel de iluzie dramatică: trei actori sunt tot timpul într-un spațiu gol, dau viață unor personaje care sfârșesc prin a-și descoperi propria identitate și ce este esențial în ființa lor. Faptul că interpreții schimbă rolurile în fața spectatorului ne duce cu gândul la diferitele roluri pe care ni le asumăm de-a lungul vieții.

Se pune în evidență necesitatea ființei contemporane de a căuta pe dinăuntru ceea ce se ascunde în „rolurile sociale" și de a ajunge la o mai mare înțelegere la nivel propriu și al societății în care trăiește.

În labirintul din cimitirul parizian autoarea încearcă să lumineze într-o manieră magistrală obligația de a învăța de la trecut și, în același timp, de a lăsa înapoia noastră vechile vinovății pentru a putea găsi propriul drum și o nouă viziune asupra viitorului.

După cum mărturisește autoarea, „această piesă este o poveste despre oameni, vii și morți, care nu se mulțumesc cu ceea ce au, căci au mai multe dorințe, colective și individuale, cum ar fi iertarea, recuperarea memoriei istorice, maternitatea, luarea de decizii, dragostea. Nu există dorințe mari sau mici, pentru că toate au forța lor. A dori – înseamnă a dansa cu viața".

Carolyn J. HARRIS

Luis ARAÚJO

Itziar Pascual, îmblânzitoare de umbre

Bogata activitate a lui Itziar Pascual (Madrid, 1967) se reflectă în aceste momente în peisajul teatrului nostru cu două texte noi, *Pacea Crepusculului* și *Père Lachaise*, împreună cu un al treilea, *Îmblânzitorul de umbre*, text cunoscut deja, dar a cărui premieră nu a fost posibilă până când compania pariziană Zoronga nu l-a adus pe scena Festivalului de Toamnă (Festival de Otoño). *Pacea Crepusculului* tocmai a obținut un premiu ex-aequo Serantes pentru teatru, acordat de Primăria din Santurce; *Père Lachaise*, piesă scrisă cu ajutorul unei subvenții pentru creație acordate de către Consiliul de Cultură al Comunității din Madrid, a avut premiera pe 6 decembrie în sala LA NAVE DE CAMBALEO, în Aranjuez; *Îmblânzitorul de umbre* a fost făcut cunoscut de către cercetătorii americani John P. Gabriele și Candice Leonard în anul 1996 (1). Mai este încă de actualitate lansarea primului spectacol – încă în turneu – al Asociației Femeilor din Artele Scenice: „Marias Guerreras", a cărei președintă este autoarea, astfel că succesiunea evenimentelor par să spună că autoarea se află într-un moment fericit al carierei sale.

Din momentul în care în *Fuga*, prima ei piesă, a decis să dea glas acelora reduși la tăcere, Itziar Pascual a redat pe scenă un registru de glasuri multiple, transformând-o într-un teritoriu de umbre care vorbesc despre absență, așteptare, dispariție, pierdere, durere... și de asemenea de speranță, perseverență, luptă... revendicând scena ca o poetică de dezbatere.

Am mai amintit cu altă ocazie cuvântul poetică, structura muzicală a dialogurilor, cadența ritmică dată textului, reducerea la minimum a spațiului și a sonorului ca și caracteristici ale întregii dramaturgii a autoarei (2). Dar, pe măsură ce scrie noi texte, se pare că cercetează cu mai multă convingere posibilitatea de a construi o structură dramatică personală departe de peripețiile acțiunii. Parametri care poate marchează dificultatea de punere în scenă a textelor sale pe aceste latitudini, dar care, în schimb, sunt studiate în medii academice din diferite țări și, așa cum am văzut la premiera piesei *Îmblânzitorul*..., sunt scoase în evidență luciditatea plastică și riguroasa compoziție interpretativă.

Cele trei texte la care ne-am referit au între ele numeroase asemănări. Toate trei centrează atenția în personaje–„umbre", ființe din lumea de apoi, apariții iraționale, personaje visate sau ființe simbolice, care chiar – a se vedea *Spectrul măscăriciului Grock* – pot ajunge a fi

umbre ale altor umbre, ale unor personaje încăpățânate în a ignora propria lor condiție de umbre.

Este vorba, poate, de unul din elementele foarte des întâlnite și caracteristice autoarei. Umbre erau personajele din *Fuga;* umbră, *Femeia care așteaptă* din *Vocile Penelopei;* umbre, actorii scăpați din filme ca în *O noapte cu ploaie;* umbre sunt, de asemenea, *Clark Gable* și *Dombodan,* interlocutorul său, care visează toată intriga în „imaginația sa halucinantă provocată de un proces de hipotermie" în *Pacea Crepusculului;* umbre sunt până la urmă, cum de fapt n-ar putea fi altceva, majoritatea personajelor care populează *Père Lachaise.*

Într-o perioadă în care știrile ne dau în fiecare zi noi date despre gropile comune din Ruanda, Chile, Argentina, Bosnia, Spania, când vedem cutremurătoarele urme de sânge lăsate de secolul XX și extinderea lor spre secolul XXI, când morții par să iasă la lumină și să dea mărturie despre istorie nu poate părea gratuit să ne punem întrebări despre umbrele pe care Itziar Pascual le aduce în mod repetat în scenă. De ce măscăriciul care s-a sinucis se întoarce în arena de circ fără a se putea desprinde de propriul spectru? De ce apare *Clark Gable* ca un voluntar din Divizia Albastră când e pe patul morții? De ce *Isadora Duncan* dansează cu *Secundino,* republican asasinat în timpul războiului civil?

Père Lachaise este, în acest sens, textul cel mai explicit în formularea clară a termenului „înălțare" ca un pas spre o stare superioară de... odihnă, pe care nici măcar moartea nu este în stare să-l ofere unor călători? Dar dacă această odihnă, liniștire sau tihnă reprezintă opusul stării de neliniște, conflict, de tulburare, poate acea „înălțare" ar putea fi deznodământul care ar rezolva conflictele pe care le are în viscere existența umană chiar și – părerea autoarei – după trecerea în neființă. Extinderea conflictului dramatic dincolo de moarte, metafora finalului indefinit al conflictelor umane, proiecția lor mai departe decât protagoniștii individuali sunt o considerare a istoriei umanității însăși, înțeleasă ca un conflict.

Umbrele unite prin durere pribegesc prin eternitate în căutarea acelei „înălțări" care capătă un sens de exonerare, de sublimare sau de purgatoriu al speciei umane. (3) Așa durerea lui *Clark Gable* din cauza pierderii soției, a *Isadorei Duncan,* din cauza pierderii fiilor ei, cea a lui *Secundino,* asasinat de trupele lui Franco, cea a *Măscăriciului Grock,* care vede dispariția lumii lui, compun tabloul durerii umane. În fața acestor umbre îndurerate alte umbre își expun indiferența: Ilustrul *Anonim, Rețeaua, Spectrul lui Grock* îi critică pe primii pentru atitudinea lor de angajament cu viața care i-a dus la durere și la suferință. Acesta pare a fi conflictul central al dramaturgiei lui Pascual: atitudinea celor

indiferenți față de atitudinea celor care suferă consecințele angajării lor pare să descopere un simț filosofic oriental sau religios dacă se vrea, al responsabilității faptelor omenești, care denunță, cu fiecare text, inconștiența umană și condamnarea ei la suferința pe care ea însăși o generează.

În prologul la piesa *Pașii* de Antonio Alamo (4) menționam o nouă viziune socială a conflictelor care nu se încadrează în șabloanele analizelor tradiționale. Experiența politică trăită de către acești autori în ultimii ani pune sub semnul întrebării epocile anterioare. Nimeni nu învață din istorie mai mult decât din propria experiență. Numai experiența ne învață cum să înțelegem lecția istoriei. Umbrele lui Itziar Pascual sunt vocile experienței istorice sau, exprimat cu cuvintele lui Steiner, „efortul eroic al spiritului uman de a impune o ordine și o interpretare a haosului experienței" (5).

În expunerea *Puterea invizibilă* (6), pronunțată în acest an de către Itziar Pascual la Ohio (SUA), autoarea semnalează că neglijarea istoriei ca motiv central al acestei inconștiențe umane provoacă durere și relaționează „umbrele" sale cu personajele altor dramaturgi contemporani „care aduc cunoștințe și înțelepciune, construiesc conștiință și memorie, [...] dar, în același timp, lansează întrebări îngrijorătoare despre această lume".

Dacă rezultă discutabil că teatrul ar exercita astăzi o influență în societate, societatea face mult mai mult decât a influența teatrul: îl generează. Și există în aceste momente un grup social, înăuntrul și în afara frontierelor noastre, care scoate la lumină textele succesive ale lui Itziar Pascual. Există un public care preferă să vadă pe scenă, înaintea peripeției mai mult sau mai puțin rocambolești a acțiunii fictive, peripeția filosofică pe care ființa umană o străbate aici și acum. Itziar Pascual scrie și demonstrează că acest public există. Acest public îmblânzește umbrele.

(1) CRAIG, Edward Gordon. *Arta teatrului*. Traducerea Marghuerita Pavia. Introducere și note de Edgar Ceballos. Colecția Escenologia. Texte pentru Umanistică. UNAM Mexic,1987.

(2) A se vedea prologul PASCUAL, Itziar. Ciudad Lineal, Colecția Damos la palabra. Texte.

(3) „Ascetism", problemă expusă și de Borja Ortiz de Gondra în *Degetele:* „Ultima înălțare este dulcea cauterizare a rănii profunde de unde este imposibil să te reîntorci". *Degetele*. Institutul Tineretului. Madrid,1996.

(4) ALAMO, Antonio. *„Pași",* Damos la Palabra. Texte. Asociația Autorilor de Teatru/CAM. Madrid 1997.

(5) STEINER, George. *Tolstoi și Dostoievski*. Siruela. Madrid, 2002.

(6) Citat din textul copiei inedite cedate în mod amabil de către autoare. Va apărea în scurt timp în referatul „Simpozionului El Proximo Acto: Teatrul spaniol în secolul XXI", care a avut loc în Ohio Wesleyan University (SUA) între 18 și 20 aprilie 2002. Ed. Estreno. University Park, Pennsylvania (SUA).

Père Lachaise

– extrase –

DRAMATIS PERSONAE

CUNDO: Un tânăr din localitatea Jaraiz de la Vera, convins că lumea de apoi e posibilă. Îl neliniștesc uitarea și lipsa de memorie. Își caută locul și pe sine însuși.

CARLOTA: Tânără studentă la Filosofie. Nu e sigură de prezent, dar are încredere în viitor. Este sora mai mică a lui Cundo.

MICHEL: Străin, are o vârstă mijlocie. Muncește ca gropar la cimitir. Trăiește la jumătatea drumului între nostalgie, singurătate și frica față de prezent.

SECUNDINO PEREZ: Spiritul lui Secundino Perez, republican din Extremadura exilat în Franța după războiul civil. Este bunicul lui Cundo.

ISADORA DUNCAN: Spiritul Isadorei Duncan, balerină și coregrafă din America de Nord. Mamă suferindă din cauza morții premature a fiilor ei.

ILUSTRUL ANONIM: Spirit enigmatic, provocator, cu un caracter puternic și o fire orgolioasă. Îi place mai mult să dea lecții decât să primească. I-ar plăcea să fie inocent.

SPIRITE, UMBRE, FIINȚE DE PE LUMEA CEALALTĂ: Ființe care provin din cunoscute și necunoscute personaje ilustre, îngropați în cimitirul Père Lachaise. Încă n-au atins înălțarea, dar o jinduiesc.

TIMPUL: O zi călduroasă de august din anul 2002. Între miazăzi și apus. Cimitirul se închide la ora 18.

LOCUL: Cimitirul Père Lachaise, lângă Bulevardul Menilmontant. În Paris. 44 de hectare pentru a condensa viața, libertatea, demnitatea și memoria.

NOTĂ: Personajele din *Père Lachaise* pot fi interpretate doar de trei actori. Spațiul estetic și sonor nu răspunde unei convenții naturaliste. Se recomandă suprimarea oricărei scenografii corporale, precum și a oricărui element de recuzită. De asemenea, se recomandă ca actorii să rămână în scenă pe toată durata spectacolului.

UVERTURA

În timp ce publicul intră în sală, un proiector arată o reproducere după *Tour Eiffel aux arbres* (1910) de Robert Delaunay. Un timp. Apoi se prezintă *Il Nord-Sud (Velocita e Rumore),* (1912) de Gino Severini. Imaginea este înlocuită de *Studiu în Montparnasse* (1926) de Christopher Richard Wyne (C.R.W.). Un timp. La sfârșit, apare reproducerea *Parfum de grevă generală* (*Miros bun*, 1960) de Jean-Jacques Lebel.

Sunete suprapuse, inconexe, rumoare, ambianță sonoră. Pași, trenuri și metrouri care se apropie, crainici afectați de la emisiunile vechi de radio, aplauze, pași marțiali și ritmici, bombe care cad, alarme, fragmente de

melodii și cântece, voci scoase de la mitinguri, altercații și discursuri, voci în *off* care indică stații de autobuze din Paris, avioane care aterizează și decolează, cântece fluierate, pași. Mulți pași.

Liniște.

Întuneric.

I

În întuneric. Se aud vocea lui CUNDO *și cea a* CARLOTEI.

CARLOTA: Nu văd nimic.

CUNDO: Dacă nu iei degetul de pe obiectiv nu poți fotografia.

CARLOTA: Acum.

Lumină. În scenă, CUNDO și CARLOTA. CARLOTA are în mână un aparat de fotografiat.

CUNDO pozează. Stop-cadru.

CUNDO: Mă numesc Cundo. Nepotul lui Secundino Pérez, republican exilat în Franța. Fiu și nepot de pierzători. De aceea am venit la Paris, la cimitirul Père Lachaise. Un loc pentru memorie, pentru neuitare. Am venit să caut mormântul bunicului meu.

Sunet de aparat de fotografiat. CUNDO ia aparatul și reglează distanța. CARLOTA pozează. Stop-cadru.

CARLOTA: Mă numesc Carlota. Cundo este fratele meu. Este prima mea călătorie la Paris. Totul mi se pare mare, fără măsură: străzile, distanțele, prețurile... Aș fi preferat să vin toamna. Căldura mă amețește. E clar. Nu știu încă, dar sunt însărcinată. De patru săptămâni.

Doresc atât de mult să fiu mamă... Este oare adevărat? Copiii vin de la Paris?

Sunetul unui aparat de fotografiat. CUNDO face o fotografie unei frumoase statui. În al doilea plan și fără să se adreseze publicului se află MICHEL.

MICHEL: Je m'appelle Michel. Scuzați, obișnuința. Mă numesc Michel. Lucrez aici, în cimitirul Père Lachaise. Moartea este un lucru fix, sigur, liniștit. Niciodată nu lipsește munca. Îmi place. Scuzați că nu mă întorc pentru a vă privi. În fotografiile de vară nu ies muncitorii. Poate doar un spate, o mână, cineva care trecea prin spate. Nimic mai mult.

CUNDO păstrează aparatul și citește cu atenție un ghid informativ. CARLOTA nu pare să-i dea prea multă atenție. Își face vânt energic cu evantaiul.

CUNDO: *(Citește.)* „Père Lachaise a fost creat în anul 1804 din ordinul lui Napoleon. Pentru a face cunoscută necropola, împăratul a comandat mutarea în noul cimitir a resturilor unor personaje celebre, ca Molière, La Fontaine sau ale celebrilor amanți Eloise și Abelarde. El însuși și-a ales un loc pentru mormântul lui și al tuturor mareșalilor". Auzi?

CARLOTA: *(Afirmă cu un gest. Caută ceva în poșetă.)*

CUNDO: *(Continuă să citească.)* „Azi, Père Lachaise este de altfel unul dintre cele mai frumoase cimitire din lume, un muzeu de sculpturi în aer liber și un loc de cult pentru curioși și turiști, care vizitează ultimul sălaș al marilor bărbați și femei ca: Beaumarchais, Chopin, Balzac, Oscar Wilde,

Marcel Proust, Edith Piaf sau Jim Morisson. Mormântul liderului formației *Doors* este, mai ales, unul dintre...

CARLOTA: Mai ai bastonașe de muesli?

CUNDO: Ce?

CARLOTA: Nu mai ai bastonașe?

CUNDO: Nu.

CARLOTA: Sau niște bomboane, ceva?!

CUNDO: Nu mă asculți.

CARLOTA: *(Continuă să caute.)* Mi-am lăsat ciocolata la pensiune.

CUNDO: Ce este?

CARLOTA: Când mi-am golit poșeta. Credeam că aveam niște bucăți...

CUNDO: Carlota!

CARLOTA: Ce?

CUNDO: Fii atentă puțin, că-ți citesc.

CARLOTA: La ce oră se închid cimitirele?

CUNDO: De ce mă întrebi asta?

CARLOTA: La ce oră închid?

CUNDO: La șase.

CARLOTA: Am putea mânca ceva și să ne întoarcem după.

CUNDO: Să mâncăm? Să mâncăm acum? Nu te înțeleg.

CARLOTA: Nu e nimic de înțeles. Mi-e foame.

CUNDO: Ți-e foame acum?

CARLOTA: Păi da, mi-e foame. Foarte foame.

CUNDO: Tu crezi că ăsta este un loc pentru a-ți fi foame?

CARLOTA: Nu cred c-ar deranja pe nimeni dacă ieșim și mănânc un sandviș.

CUNDO: Am venit din Spania ca să vedem mormântul bunicului și tu vrei să mănânci?

CARLOTA: Mi-e poftă de un sandviș cu șuncă. Șuncă. Ne întoarcem repede.

CUNDO: Un sandviș cu șuncă? În fața mormântului bunicului tău te gândești la șuncă?

CARLOTA: Crezi că l-aș ofensa pe bunicul meu dacă mănânc un sandviș cu șuncă?

CUNDO: Uite. (*la aer.)* Hai să facem un lucru. Căutăm mormântul bunicului, stăm o vreme, ieșim și tu mănânci un sandviș și eu beau un vin. Sau două.

CARLOTA: Și nu poate fi acum? Dacă închid la șase, tu ai spus...

CUNDO: Uite ce e, Carlota. De-abia am ajuns. Barurile sunt pe bulevardul Menilmontant. Pe aici sunt numai florării și magazine de pompe funebre.

CARLOTA: Dacă ți-ar fi rămas niște bastonașe de muesli...

CUNDO: Tu ce crezi, că suntem în Jaraiz de la Vera? Suntem în Paris și nu înțeleg faptul că venim să vedem mormântul bunicului și tu te gândești la sandvișuri cu șuncă. Aici nu sunt baruri la fiecare colț, nu sunt sandvișuri, găsești doar baguettes unse cu unt și șuncă de Praga. Și costă 4 euro. Înțelegi? Șuncă de Praga! (1)

CARLOTA: Cundo, nu țipa la mine. Nu trebuie să te înfurii așa. Mi-e foame. Nimic mai mult. Și de altfel nu ne aflăm într-un cimitir? Nu este un loc unde să se poată țipa. Hai să mergem!

CUNDO: Nu țip. Dar nu înțeleg, îți jur că nu înțeleg. Ce este cel mai important aici?

CARLOTA: Ce vrei să spui?

CUNDO: Ți-am pus o întrebare?

CARLOTA: Insinuezi că nu-mi pasă de bunic, adevărat? Asta e?!

CUNDO: Nu insinuez nimic. O spui tu.

CARLOTA: Este incredibil ce pot să-mi audă urechile. Păi, ca să știi și tu, bunicul a răbdat multă foamete. Multă. Sunt sigură că ar înțelege.

CUNDO: Bunicul nu era ușuratic, nici capricios. A stat unde trebuia să stea. Gata! (*Rotindu-se.)* „Mi-e poftă de un sandviș cu șuncă". Cui i-ar trece prin cap?

CARLOTA: M-ai strigat? M-ai str... ?

CUNDO: Totdeauna trebuie să fac ceea ce dorești tu?

CUNDO se îndepărtează și merge prin spațiu fără să fie văzut de către CARLOTA. CARLOTA își face vânt cu evantaiul. Stop-cadru.

CARLOTA: Cundo. (*Pauză.)* Cundo? Nu te văd? După aceea spui că fac numai ce vreau.

Cundo, nu ai nici un haz. Ești prost? Mor de foame, de căldură și vreau să fac pipi.

Ieși odată! Se poate știi unde... ? Ești un prost. Prost de-adevăratelea. O oră și gata, așa ne-am înțeles. Vedem mormântul bunicului și plecăm. Știi că nu-mi plac cimitirele.

Mă dor picioarele și sunt transpirată. N-am să strig într-un cimitir.

Păi, rămân aici. Până când vei ieși.

Eu nu vroiam să vin, nu vroiam, pentru ce?

Bunicul meu nu se află sub o lespede.

Este în noi. Și în amintire. A-ți aminti înseamnă a trece de două ori prin inimă.

Prin inimă. Nu prin pietre. Așa spunea bunica Dolores.

Dar tu nu vroiai s-o asculți. Tu nu.

Bunica nu spunea povești de război.

Vorbea despre nedumeriri, despre iertare și despre greșeli.

Tu nu vroiai un bunic, vroiai un mit.

Bunicul meu a fost un om, n-a fost decât un om.

Cundo, sunt moartă, n-am să te aștept.

În Paris sunt mai multe lucruri, nu numai cimitire.

Cundo!... Cundo! CUNDO! *(Iese.)*

Traducere de *Doina* FĂGĂDARU

---

(1) Nota traducătoarei: Jaraiz de la Vera este o localitate din provincia de Extremadura, situată în sud-vestul Spaniei și renumită pentru creșterea unei anumite rase de porcine, care sunt hrănite cu un fel de ghindă de „encina", arbore specific zonei, din familia stejarului, porci crescuți în mari ferme în aer liber și din ale căror pulpe se pregătește vestitul jambon PATA NEGRA sau JAMON SERRANO.

Doina Făgădaru

Născută la 28.03.1948 în Timişoara, România.

Licenţiată în artă dramatică – Facultatea de Teatru din cadrul Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale" Bucureşti (1973).

Studii echivalate de către Real Escuela Superior de Arte Dramático din Madrid (1998).

În România:

Actriţă la Teatrele Naţionale din Timişoara, Cluj-Napoca şi la Teatrul Mic Bucureşti.

Colaborări la TVR şi Radio în emisiuni de teatru, varietăţi, poezii etc.

În Spania:

Profesoară de vorbire la Şcolile de Teatru Angel Gutiérrez, „Ensayo 100" şi la Şcoala Superioară de Artă Dramatică din Torrelodones.

Actriţă la Teatro de Cámara, în rolul Peţitoarei din *Căsătoria* de Gogol.

Actriţă în piesa *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, un proiect al Institutului Mediteranean de Teatru şi Cal Teatro, regia Cătălina Buzoianu.

Participarea la festivaluri în România, Bulgaria, Italia, Almagro (Spania), Madrid Sur.

Actriţă – rolul Mme Pernelle din *Tartuffe* de Molière pentru TVE.

Producătoare şi **actriţă** în adaptarea piesei *Bătrânul gelos* de Cervantes. Fondatoarea grupului **Teatro Este-Oeste**.

Fondatoarea ONG româno-spaniole „Romania", pentru promovarea culturii române în Spania.

Traducătoare:

- Traduceri română-spaniolă, spaniolă-română: documente notariale, personale, programe analitice, diplome, documente legislative, texte tehnice şi literare
- Traducerea în spaniolă a piesei *Femeia ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vişniec
- *Argonauţii*, piesă scrisă de către un colectiv de dramaturgi pentrul Institutul Mediteranean de Teatru din Madrid
- Interpret-traducător la repetiţiile piesei *Don Quijote*, produsă de ITM şi Cal Teatro
- Colaborări cu diferite firme de traduceri
- Interpret-traducător pentru Ministerul de Justiţie din Spania şi anumite evenimente
- A predat ore de română şi de spaniolă în diferite şcoli de limbi străine
- Corespondent la Radio France International, Secţia română, pentru Spania.

SUMAR

3 A.E.T. – un număr special

4 FRANȚA

Myriem Desrumaux: *O clipă de teatru.*

Enzo Cormann

Suflete gemene – comentariu de Paola Bentz-Fauci;

Despre ce scriu pentru că nu pictez și despre tot ce mai rămâne de Enzo Cormann;

Între lume și visul meu despre lume („Suflete gemene") – extras.

Yves Lebeau

Cântecul balenei abandonate – comentariu de Paola Bentz-Fauci;

Quiproquo de Yves Lebeau;

Cântecul balenei abandonate – extras.

Paola Bentz-Fauci – curriculum vitae.

32 GRECIA

Elena Lazăr: *Dramaturgia elenă în perioada postbelică.*

Dimitris Dimitriadis

Dimitris Dimitriadis – comentariu de Elena Lazăr;

Întâlnire cu un vulcan – interviu de Thierry Vila;

Soluții la solicitudini solidare – extras.

Andreas Staikos

Serate depravate – comentariu de Elena Lazăr;

Serate depravate – extras.

Elena Lazăr – curriculum vitae.

62 IRLANDA

Antonia Cristinoi: *Scurtă panoramare.*

Ursula Rani Sarma

„Albastru" sau poezia cotidianului – comentariu de Antonia Cristinoi;

La început a fost cuvântul – interviu de Antonia Cristinoi;

Albastru – extras.

Antonia Cristinoi – curriculum vitae.

Owen McCafferty

Instantanee dintr-un lungmetraj – comentariu de Carmen Szabó;

Owen McCafferty de David Johnson;

Instantanee dintr-un lungmetraj – extras.

Carmen Szabó – curriculum vitae.

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 4-5/2004
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Maria HASCHI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Cătălina PANAITESCU
Corina HERGHELEGIU
Claudia LIPAN
Viorica-Rozalia MATEI

ISSN 1220-4676

8 ITALIA

Antonia Cristinoi: *Dramaturgia italiană contemporană.*

Ascanio Celestini

Ascanio Celestini – comentariu de Antonia Cristinoi;

În calea uitării: teatrul lui Ascanio Celestini de Luca Scarlini;

Uzina – extras.

Fausto Paradivino

Fenomenul Paravidino – comentariu de Antonia Cristinoi;

Foarfecele – extras.

10 SPANIA

Doina Făgădaru: *Tineri dramaturgi spanioli.*

Juan Mayorga

Scrisori de dragoste către Stalin – comentariu de Doina Făgădaru;

Imaginile dialectice și statuile de cenușă ale lui Juan Mayorga de Eduardo Pérez-Rasilla;

Puterea, așa cum o visează cel neputincios de Juan Mayorga;

Scrisori de dragoste către Stalin – extras.

Itziar Pascual

Itziar Pascual – comentariu de Carolyn J. Harris;

Itziar Pascual, îmblânzitoare de umbre de Luis Araújo;

Père Lachaise – extrase.

Doina Făgădaru – curriculum vitae.

Cop. I: Scenă din *Scrisori de dragoste către Stalin* de Juan Mayorga.

Cop. II: Scenă din *Suflete gemene* de Enzo Cormann.

Cop. III: Scenă din *Uzina* de Ascanio Celestini.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH